Oshima Nagisa
S. M. Eisenstein
« La Vie est à nous », film militant



6 francs. numéro 218 mars 1970.

cahiers du
CINEMA

EDITORIAL

I.

Une solution a été trouvée au conflit qui opposait depuis le 21 octobre 1969 l'équipe de rédaction à la direction de la revue. Les associés minoritaires, Jacques Doniol-Valcroze et François Truffaut, ont accepté l'offre de vente de l'Union des Editions Modernes (dirigée par Daniel Filipacchi), détentrice de la majorité des parts des Editions de l'Etoile, qui publient les « Cahiers du cinéma ». Par la suite, Jacques Doniol-Valcroze et François Truffaut répartiront ces parts entre un certain nombre de nouveaux actionnaires et une Société de Rédacteurs en voie de constitution.

D'ores et déjà, Jacques Doniol-Valcroze assume la charge de Directeur de la publication, comme il l'a fait du n° 1 au n° 159 des « Cahiers ». L'équipe de rédaction demeure inchangée.

II.

Les « Cahiers » donc, reparaissent. C'est vous désormais, lecteurs et surtout abonnés, qui allez nous permettre de continuer à faire

paraître les « Cahiers », de maintenir notre indépendance rédactionnelle et financière.

Mais cette collaboration entre notre équipe et vous, il est vital qu'aujourd'hui elle se renforce : le moyen le plus simple et le plus efficace en est, lecteurs, de vous abonner, abonnés de ne pas hésiter à vous abonner par anticipation pour un an ou plus, à recueillir autour de vous le plus grand nombre d'abonnements. Nous avons aujourd'hui, dans le monde entier, 4 500 abonnés. Doublons ce chiffre, et les « Cahiers » seront assurés de pouvoir entreprendre des actions à plus long terme, d'augmenter le nombre de leurs pages et de ne pas augmenter leur prix de vente.

III.

Notre position théorique a été donnée dans les textes éditoriaux des numéros 216 et 217. Mais la pratique d'application doit au plus vite relayer l'énoncé des programmes, aussi nous contenterons-nous de rappeler simplement que :

1) les « Cahiers » continueront leur travail d'information et de réflexion critique, avec la fonction et le but précis qu'ils lui ont assignés ;

2) dans le même temps, ils susciteront la circulation et la diffusion de films peu ou non connus, voire connus mais à réexaminer aujourd'hui, et cela sous toutes formes possibles (semaines, journées, stages théoriques) ;

3) conscients du rôle joué par le cinéma comme lieu d'intervention de l'idéologie dominante, ils entendent continuer l'élaboration — déjà commencée dans les derniers numéros — d'une théorie critique de plus en plus nécessaire. Théorie qui, en tant que telle, est fondée sur la science marxiste du matérialisme historique, et les principes du matérialisme dialectique, et est amenée à faire appel aux travaux déjà constitués dans d'autres disciplines.

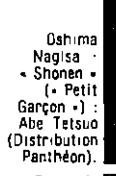
N'y a-t-il pas contradiction entre 1 et 3 ?

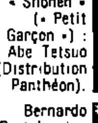
Nullement : abandonnant à la droite formaliste (cf. 216) l'exploitation éclectique des œuvres indifféremment les plus et les moins subversives, on laissera également aux théologiens de la « coupure » le soin de fétichiser quelques films l'ayant prétendûment opérée (cf. 217).

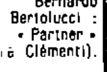
A supposer qu'elle soit, au cinéma, possible (aurait-elle même eu lieu), les anciens problèmes n'en seraient pas résolus pour autant. Tout au contraire, ils commenceraient à faire véritablement problème. On tentera donc ici de les reposer, autrement, et en disant d'où. — CAHIERS DU CINEMA.

cahiers du CINEMA






Oshima Nagisa : « Shonen » (« Petit Garçon ») : Abe Tetsuo (Distribution Panthéon).


Bernardo Bertolucci : « Partner » (...ė Clémenti).

N° 218 MARS 1970

NOTRE NOUVELLE ADRESSE :
39 rue Coquillière Paris-1er. Tél. : 236 00 37

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. Administration-Publicité-Rédaction : 39, rue Coquillière, Paris-1er - Tél. : 236-00-37.



DESSIN D'EISENSTEIN POUR « IVAN LE TERRIBLE » : LES FUNERAILLES D'ANASTASIA.

ECRITS D'EISENSTEIN (9)

LA NON-INDIFFERENTE NATURE
(Suite et fin)

Thème fondamental — le désespoir d'Ivan (1) (2).

Ivan a beau être un progressiste du XVIe siècle, un homme tourné vers l'avenir, il n'en reste pas moins attaché à son temps — aux croyances, préjugés et superstitions liés au fanatisme religieux de son époque ; il a les conceptions propres à ce Moyen Age russe en train de se muer en Renaissance russe.

C'est pourquoi le désespoir d'Ivan fait naître des doutes — et le **thème du désespoir** se transforme **en thème du doute :** « Ai-je raison ? Ai-je raison de faire ce que je fais ? N'est-ce point châtiment divin ? »

A ce thème fondamental viennent se tresser la lecture des psaumes de David par le métropolite Pimène et la lecture par Maliuta des rapports dénonçant les boyards qui, abusant du « droit de partance » (3) fuient les bornes de l'état Moscovite et viennent se ranger aux côtés des ennemis étrangers du tsar Ivan.

Ces deux lectures se déroulent en une sorte de chant antiphoné — à deux voix.

Par **le ton et le rythme** elles se ressemblent.

Par **le texte** elles se prolongent en quelque sorte l'une l'autre.

Les paroles des rapports dévoilent le sens concret des paroles du psaume.

Les paroles du psaume commentent émotionnellement le sens des rapports.

Cependant, malgré la similitude apparente du ton, de la cadence et de la manière de lire, la **tendance** dramatique des deux lectures est **diamétralement opposée.**

Ce n'est pas pour rien que l'un des textes est prononcé par le pire ennemi d'Ivan et que l'autre est lu par son ami le plus dévoué, « son chien fidèle ».

Cette lutte entre les deux lectures est une sorte de combat intérieur « pour une âme ».

Comme dans l'imagerie populaire ou les miniatures médiévales, ici deux principes — le positif et le négatif — combattent pour la possession d'une âme humaine.

Mais à l'encontre de la tradition, ils ne luttent pas pour l'âme de la morte, mais pour l'âme de celui qui la pleure — pour l'âme du vivant, l'âme du tsar.

L'un des principes, l'une des lectures entraîne l'âme du tsar vers le désespoir, les ténèbres et la perdition.

Et l'autre — vers l'activité et la vie.

Une lecture a pour but : briser définitivement la volonté du tsar, abattre, anéantir le tsar, faire de lui une arme docile et sans volonté entre les mains de la clique des boyards.

C'est la lecture du psaume gorgé de désespoir :
Je me suis épuisé à crier,
Mon gosier s'est desséché,
Mes yeux sont consumés... (4)

L'autre lecture cherche à éveiller l'activité d'Ivan, l'obliger à rejeter les entraves du doute et le poids du désespoir, elle veut contraindre le tsar à reprendre avec une énergie accrue son œuvre, à poursuivre avec des forces décuplées son combat.

Le ton des lectures monte.

S'accroît l'angoisse des nouvelles annoncées.

Augmente le désespoir émotionnel du sanglot qui s'élève des pages du psautier...

Et voici que le dernier coup provoquant la débâcle finale de la volonté est porté par celui-là même de qui les paroles devaient susciter le réveil des forces.

Maliuta annonce la trahison de Kourbsky. (5)

Ivan lui répond par le gémissement de l'homme à terre et qu'on achève.

Sa tête se renverse en arrière, la nuque touchant le bord du cercueil.

Lancinant résonne sous les voûtes le verset final du psaume qui suit le chant « Repose avec les saints ».

Fini. Point final.

Culmination.

Mais ainsi qu'il est de règle (et comme cela arrive souvent) à l'instant même de la culmination — ce moment extatique de la structure dramaturgique — une rupture se produit, le revirement vers le contraire. (6)

Et si la déclaration de Maliuta achève le tsar,
par un choc en retour
ramène le tsar vers la lutte
la voix de celui dont tous les efforts visaient précisément à anéantir les forces du tsar.

Elevant la voix, Pimène fait déferler les paroles accusatrices :

L'opprobre m'a brisé le cœur et je suis malade,
J'ai attendu la pitié, mais en vain,
J'ai cherché des consolateurs et n'en ai point trouvé... (7)

Mais cela, c'est la goutte qui fait déborder le vase de la résignation et de la douleur.

Comme un fauve blessé, Ivan rugit en réponse : « Tu mens ! », etc.

Je ne voulais ici que rappeler brièvement la progression émotionnelle de la scène.

Il me reste à ajouter que pendant cette progression, à certains intervalles intervient rythmiquement la blanche face d'Anastasia dans son cercueil,

que le chœur lointain chante « Mémoire éternelle », puis « Repose avec les saints » (8)

et que la scène commence par un long mouvement à partir du chevet du cercueil et la blanche face de la tsarine morte, jusqu'au pied des lourds chandeliers qu'étreint dans son désespoir le tsar Ivan...

Pour compléter le tableau il faut garder en vue ce fait : les lignes particulières à l'intérieur du thème général sont soutenues par l'intervention d'une série de personnages participant au jeu commun.

La ligne **de la mort et de la paralysie de la volonté** entre en action avec la face immobile d'Anastasia morte, se poursuit dans les plans figés, immobiles du Terrible, se développe dans le thème de la lecture de Pimène (« **épuisé** de crier », « mon gosier est **desséché** », « mes yeux sont **consumés** ») et se parachève avec les images de la porteuse du thème de la mort elle-même et cause véritable de la mort — l'empoisonneuse Staritzkaïa.

La ligne **de l'affirmation de la vie** — la ligne de Maliuta — est reprise par les Basmanov (le père et le fils) ; l'ardeur enflammée du discours du vieux Basmanov se transfère au « Deux Rome sont tombées, la troisième reste debout ! » (9) du tsar et trouve son parachèvement dans l'irruption des serviteurs et l'éclat des flammes réelles des torches.

C'est le moment du « retrait » du thème de la mort et la dernière limite doit être **le sourire** d'approbation qu'Ivan croit apercevoir sur le visage de la tsarine morte, « on dirait redevenue vivante » dans son cercueil (« La face d'Anastasia semble rayonner d'approbation ») (10) à l'instant où, ayant surmonté ses doutes, Ivan reprend le chemin de la lutte et de la vie.

Malheureusement un **mécompte** rythmique de quelques images (temporel) et une excessive **matérialité** de prises de vues du sourire (élément plastique) ont démoli l'effet émotionnel de ce détail. (Par la suite je l'ai coupé, alors que le film passait déjà sur les écrans).

Le mécompte consistait en ceci : conçu comme une **« apparition fugitive »**, le sourire s'est révélé dans la pratique suffisamment long pour être **compris** et, en conséquence, il provoquait soit l'étonnement, soit le rire, soit l'irritation (selon le tempérament du spectateur !)

A quel point devient décisive en de telles circonstances une fraction de seconde, je l'ai éprouvé une fois moi-même pendant la présentation du **Potemkine** — toujours lui !

C'était à Londres. En 1929, notre compositeur Edmund Meisel, aujourd'hui défunt, dirigeait personnellement l'orchestre qui jouait la partition qu'il avait écrite pour accompagner notre film.

De son propre chef, à ses risques et périls — dans l'intérêt de la musique — il s'aboucha avec le projectionniste et fit un tout petit peu **ralentir le tempo de la projection.** Ce qui fut fatal à certain passage du film : les lions de marbre bondissant.

D'habitude cette « métaphore sculpturale » passait si vite et de manière si inattendue que les capacités analytiques du spectateur n'avaient pas le temps de s'y attarder ; les lions bondissants étaient perçus par la conscience comme une simple tournure de phrase, une image verbale : « les pierres ont rugi ». En « retenant » l'attention sur eux ne fût-ce qu'un instant, la spontanéité du « choc » de la perception devint **la compréhension du procédé** — la « découverte du truc » — à quoi l'auditoire répondit immédiatement et tout naturellement par un grand éclat de rire, réaction inévitable chaque fois que « le truc rate »...

A ma mémoire, c'est l'unique fois où ce fragment a provoqué le rire, et la faute en incombait à la violation de la durée de quelques fractions de seconde...

Dans la séquence du **Terrible** mentionnée plus haut, un passage bien conçu et fort exactement noté dans le scénario « fit un bide » à cause d'un lapsus dans la composition du film lui-même !

Nous nous sommes offert le luxe d'une narration quelque peu émotionnellement colorée de la scène d'Ivan auprès du cercueil.

Efforçons-nous maintenant de la décomposer selon les divers moyens d'action avec lesquels — comme avec des voix ou des instruments de musique — opère la structure polyphonique de cette scène.

Voyons quels sont ces « instruments d'action » qui, en alternant, en se conjugant, en se séparant pour se confondre à nouveau, transposent le thème en réelles sensations de l'auditoire.

La cause du désespoir (objet du désespoir) — Anastasia morte dans son cercueil.

Le porteur du désespoir (sujet du désespoir) — le tsar Ivan. Moyens d'action :

A. LE JEU D'IVAN.

Il se réalise sur trois plans :

1. Il joue lui-même (sentiments, comportement et actes d'Ivan).

2. Jouent à sa place : cadrage, lumière, les partenaires.

3. Jouent pour lui : les composantes de la scène dans son ensemble.

B. IMAGE D'IVAN A L'ECRAN.

1. Visible :

Statique (en raccourcis).

Mouvement de pantomime.

La silhouette dans les détails (gestes, mimique).

2. Audible :

La voix off.

Voix et image liées.

C. LA MUSIQUE.

Le chant du chœur en tant que solution musicale du thème du désespoir et du deuil d'Ivan ; en tant que ligne continue du thème du désespoir **dans le son.**

Cette ligne traverse, ininterrompue, tout l'épisode (jusqu'à la phrase qu'Ivan adresse aux Basmanov et Maliuta : « Vous êtes trop peu nombreux ! »)

En même temps, cette ligne tantôt vient en avant, tantôt cède la place à la lecture antiphonée ou à la voix d'Ivan.

Le chœur a une action double :

1. En dehors du texte (structure musicale).

2. En tant que texte (sens du contenu du texte).

D. IRRADIATION DU THEME DANS LES COMPOSANTES DE SOUTIEN.

1. Lecture du psaume

et, en opposition :

2. Lecture des rapports.

Lecture du psaume :

En tant que contenu du texte (prévaut le principe du sens du texte).

En tant que musique (prévaut le principe mélodique-incantatoire).

Les deux principes confondus.

Prononcé par la voix off.

Image de Pimène.

Les deux ensemble.

Lecture des rapports :

Maliuta : le texte.

Maliuta en tant qu'image.

Voix et texte de Maliuta (off).

E. ELEMENTS PUREMENT FIGURATIFS

1. L'intérieur de la cathédrale (les gens, le cercueil, les cierges — uniquement comme attributs de la cathédrale ; la « partition » principale est « chantée » par la cathédrale elle-même).

2. Les personnages pris en tant qu'ensemble :

Composés **avec la cathédrale** (« avec l'accompagnement de la cathédrale »).

En groupes, **hors de la perception de la cathédrale.**

3. Les personnages par **groupes entre eux** (en « accords ») :

Pimène, Ivan, Anastasia dans le cercueil, Maliuta.

Pimène, Ivan et Maliuta.

Pimène et Ivan.

Ivan et Maliuta.

Anastasia et Ivan.

Ivan et Anastasia.

L'ordre des noms correspond à la disposition des personnages par rapport à la profondeur du champ : celui qui occupe la première place domine la scène plastiquement ou dramatiquement, c'est-à-dire en captant l'attention soit par les moyens plastiques, soit par les moyens du jeu scénique.

Comme exemple du premier cas on peut citer l'image fortement grandie et poussée en avant — « en gros plan » — d'un protagoniste (par exemple le gros plan de Pimène avec la silhouette d'Ivan, écroulé au fond).

Comme exemple du second on peut citer le comportement d'Ivan, alors que pris sur le même plan et en dimensions identiques avec Maliuta c'est le tsar qui nettement fixe sur lui l'attention.

4. Gros plans des personnages **en isolement.** (En dehors de « l'accompagnement plastique » de la toile de fond — la cathédrale, et en dehors de « l'accord spatial » — se combinant avec les autres personnages)

Ivan	Maliuta
Anastasia	Basmanov
Pimène	Staritzkaïa

Lorsque nous avons devant nous « la face d'Anastasia sur fond de cathédrale » ou bien « le groupe Ivan-Maliuta dans le fond avec le visage de Pimène au premier plan » cela correspond très exactement **plastiquement et spatialement** à ce que nous avons noté en analysant les brumes de **Potemkine** (11). Là aussi, tantôt une bouée ou un mât ressortaient au premier plan tandis que les brumes reculaient au fond du champ, tantôt tout l'espace du champ était occupé par le « gros plan » de l'eau, tandis que les détails portuaires encadraient seulement ce vaste plan d'eau et ainsi de suite...

Nous avons remarqué que tout au long de la scène l'on entend le chant ininterrompu du chœur (« Mémoire éternelle » et « Repose avec les saints »). Ce chant tantôt avance au premier plan, tantôt cède la place aux paroles d'Ivan ou des deux lecteurs, tantôt enfin, se déchaînant en beuglement se confond avec la voix d'Ivan : « Tu mens ! »

Exactement le même rôle de **chœur plastique** joue dans la composition figurative la cathédrale elle-même.

Ses voûtes sont semblables aux grondements des chants grégoriens figés en coupoles de pierre.

Cet orgue plastique de la toile de fond générale résonne non seulement par le cadrage, mais **avant tout par sa tonalité mélodique** — par l'éclairage ou, plus exactement, par l'ombre.

Et à certains moments il domine entièrement la scène (tels sont les plans du début et les plans de la fin, alors que font irruption dans la cathédrale les hommes portant des torches).

Entre les mains habiles d'Andreï Moskvine (12) la ligne continue de la « saturation des ténèbres » fait passer la cathédrale par la même gamme de variations tonales et de nuances de lumière que celle qui pénètre la sonorité des chœurs funèbres sous les voûtes.

Cette ligne d'une graduelle « animation » de la cathédrale par la tonalité lumineuse, autrement dit de la progression de la cathédrale elle-même — « en accord de ton » avec la scène — à partir des ténèbres de la mort vers l'activité flamboyante de la vie — passe par toute une série de phases d'éclairage nettement délimitées.

Elles sont aussi précises que les désignations verbales capables de caractériser d'un épisode à l'autre ces successifs « états » lumineux de la cathédrale :

1. **Ténèbres** de la cathédrale.
2. La cathédrale **enténébrée.**
3. **Les gens dans la cathédrale obscure.**
4. La cathédrale **revivant dans les lumières** (flammes).

Ces désignations verbales presque semblables recèlent en fait une immense différence de luminosité.

Cela me semble à tel point évident que j'hésite à **remâcher** encore et à commenter la flagrante différence qu'il y a entre « la cathédrale enténébrée » et « les ténèbres de la cathédrale ».

Dans l'un des cas, ce sont **les ténèbres** qui doivent « résonner » avant tout, alors que dans l'autre, c'est **la cathédrale** qui résonne d'abord, se distinguant ainsi des autres « états » de la cathédrale — cathédrale claire, cathédrale plongée dans la pénombre ou cathédrale qu'inondent les rayons de soleil.

Si l'on ne perçoit pas les nuances de ces termes, si l'on ne comprend pas pourquoi, mettons Selvinsky, dit quelque part d'une rivière qu'elle « brille, scintille et luit.... » (13) ayant chaque fois en vue des « nuances » absolument autonomes du brillant et, surtout, si l'on ne possède pas la capacité de **voir tangiblement, en images sensuelles** les phénomènes réels qui correspondent à ces **nuances verbales,** alors...

... alors il est en général inutile de vouloir se mêler de l'analyse et de l'assimilation des phénomènes et structures du domaine audio-visuel ! Mieux vaut en ce cas, s'identifiant dans son incompétence à M. Lepic de **Poil de Carotte** de Jules Renard, se confiner dans la perplexité et abandonner tout « vain souci » des affaires audio-visuelles. (14)

Je me permets cette digression parce que, mal-

EN HAUT : FUNERAILLES D'ANASTASIA ; EN BAS : TOURNAGE DES « ADOLESCENTS DANS LA FOURNAISE ».

heureusement, parmi ceux qui ont vu **Ivan le Terrible** il y eut un bon nombre de M. Lepic qui, ayant constaté l'absence de certains éléments habituels, ont complètement perdu de vue le fait que le film était construit selon des principes totalement différents.

Et la plupart de leurs considérations avaient pour moi l'accent même de la surprise du papa de Poil de Carotte, que « la disposition des lignes et l'abondance des majuscules avaient complètement dérouté ».

Eux non plus n'avaient pas remarqué que le film avait été tourné et monté... en vers !

Il est vrai que dans certaines de ses parties, le film ne doit pas être simplement **regardé** et **écouté**, mais qu'il faut **le scruter** et **y prêter attentivement l'oreille.**

Voilà donc quelle est la composition polyphonique, tissée d'éléments issus de diverses sphères d'influence et telle qu'elle nous apparaît dans un épisode du film.

Mais cet épisode n'est pas pris au hasard, et à des titres divers il représente « l'épisode-clef ».

Cela, non seulement par la méthode de la structure, mais avant tout par sa situation dramaturgique.

C'est l'épisode crucial.

C'est là que résonnent pour la seconde fois les paroles d'Ivan : « Deux Rome sont tombées, la troisième reste debout ! » — et cette fois il ne s'agit plus d'un simple programme d'action, comme lors du couronnement, cette fois ces paroles retentissent comme un cri de guerre (« A l'œuvre grande, implacable ! »), comme un appel au combat.

Entre ces deux proclamations se déroule toute la première période du règne d'Ivan, de même qu'entre les paroles finales de la première partie du film : « Au nom du Grand Royaume Russe! » et ces mêmes paroles prononcées à la fin de la deuxième partie, s'écoule la seconde étape de la vie et de la lutte du tsar Ivan.

L'épisode auprès du cercueil marque le début de la seconde partie de ce « triptyque » en trois époques consacré au premier tsar russe. (15)

En ce qui concerne la méthode, j'ai déjà mentionné maintes fois que c'est dans ces scènes principales, scènes-nœuds — forcément réalisées à un plus haut degré d'exaltation créatrice — que doit se révéler avec le maximum de plénitude tout ce que le film apporte de **formellement caractéristique et de formellement neuf** (« Escalier d'Odessa » et « les brouillards » dans **Potemkine,** « Où doit se tenir le commandant » dans **Tchapaïev** (16), « Serment sur le cercueil d'Anastasia » — ici).

Les particularités de la composition de ces sortes de scènes présentent habituellement un condensé de tout ce qui caractérise les particularités stylistiques du film en son entier.

Il en va de même ici.

L'écriture polyphonique, les principes de la fugue et du contrepoint issus des principes de la composition de **Potemkine** atteignent au maximum de dramatisme dans l'épisode « auprès du cercueil », mais ils ne sont pas simplement caractéristiques de la composition des scènes isolées de ce film — ils définissent toute la **stylistique fondamentale** d'**Ivan le Terrible** en son entier.

Et il est extrêmement important de noter ceci : **la solution audio-visuelle du film concorde entièrement avec la manière dont le film, dans son ensemble, est saisi dramaturgiquement et thématiquement** (« ... comment saisir le film, voilà l'essentiel » pourrions-nous dire, paraphrasent les paroles de Sérov !) (17).

Dans un épisode pris isolément — la scène auprès du cercueil — nous avons vu comment était « saisi » le thème isolé — le « désespoir » — et comment il avait été « réparti » entre les différentes partitions et voix.

Là, nous voyons comment ce thème progresse intérieurement en son principal porteur Ivan ; comment il suit la ligne qui va du total accablement du désespoir à l'explosion de la fureur, génératrice de la force qui permet de surmonter ce désespoir. Nous voyons comment ce thème se dédouble en antiphonaire vocal de Pimène et Maliuta, et comment cette lecture antiphonée dévoile la lutte des contraires **à l'intérieur du thème du désespoir,** développant les deux tendances, l'active et la passive, que ce thème recèle (« soumettre à soi — ou se soumettre »).

Nous voyons comment, élargissant la lutte des antagonismes, viennent s'y incorporer des personnages complémentaires : Staritzkaïa et les Basmanov.

L'entrelacement des fonctions de ces divers personnages colore le conflit fondamental à l'intérieur du thème du désespoir et semble être l'incarnation du **dehors** de ce qui se déchaîne **en dedans** d'Ivan, l'incarnation **extérieure** de son conflit **intérieur.**

Mais le diapason s'élargit et voici qu'entrent en jeu et la lumière, et l'ombre, et le cadrage, et les effets du jeu des acteurs, des chants, du rythme qui assemblent entre eux ces divers moyens d'influence.

Si nous voulions nous enfoncer dans une analyse encore plus subtile, il nous faudrait faire appel à quantité d'autres schémas.

Par exemple, il serait fort intéressant de déterminer où, quand, comment le principal moyen

d'action se transfère, en alternant, de l'acte (le jeu d'acteur) au cadrage (réalisation plastique) ; cela, parce que leurs liens sont aussi ténus et vivants que dans le moyen d'agir par l'alliance du mot et de la musique dans un drame lyrique — et non audio-visuel comme c'est le cas ici.

Ici l'on obtient par l'entrelacement de l'image et du son ce que l'on obtenait, dans un drame lyrique, par toutes les possibilités de l'assemblage de la musique et des mots. Dans l'un de ses articles, Saint-Saëns donne « l'un des mille exemples » de la façon dont Wagner réalisait de tels assemblages. (18)

Tristan interroge : « Où sommes-nous ? » — « Nous touchons au but » répond Yseult au son de la même musique qui, peu avant, accompagnait les paroles : « Têtes vouées à la mort » — paroles qu'Yseult prononçait en un murmure inspiré, les yeux fixés sur Tristan ; et dès cet instant l'on comprend bien de quel but, de quel terme, de quelle fin il s'agit.

Revenons cependant aux problèmes du montage.

Nous avons écrit plus haut que dans le film muet la « rythmisation » des passages séparés — du moins par segments importants — était tout naturellement dévolue au montage.

Le montage déterminait aussi bien l'alternance des **durées** nettement délimitées des impressions successives que les systèmes des **pulsations rythmiques réellement perçues à travers le flot des images.**

En même temps, le montage réalisait l'indispensable **fractionnement** de ce flot d'images ininterrompues.

Sans un tel fractionnement, nulle perception n'est possible — ni émotionnelle ni noétique — et, en conséquence, est impossible toute manière concertée d'influencer le spectateur.

Aujourd'hui, avec la venue du son, la solution fondamentale de ces problèmes « secondaires » qui incombaient jadis au **changement des images** relève entièrement du domaine du son.

C'est à partir de ces positions et sous cet angle de vue que dès 1930 j'ai salué la venue du son au cinéma pendant ma conférence à la Sorbonne. (19)

C'est évidemment le son qui peut assumer avec le maximum de facilité et de naturel **la rythmisation de l'événement à l'écran,** car dans ces conditions, cela peut être réalisé même dans le cas de **l'invariabilité et de l'immobilité** de l'image !

Mais comme on l'a dit plus haut, pareil renversement de situation ne pouvait manquer d'influencer à fond les principes mêmes de la structuration du montage « linéaire » — autrement dit la confrontation figurative des fragments **à l'intérieur de la composante visuelle de la structure audio-visuelle.**

L'effet manifeste de la nouvelle situation fut celui-ci : dans les conditions nouvelles, **le centre de gravité** du montage visuel fut contraint de se déplacer — dans un nouveau domaine et vers de nouveaux éléments.

Comme nous l'avons dit, ce centre de gravité, ce point d'appui était **le choc entre les fragments** — parfois même « esthétisé » hors mesure — c'est-à-dire un élément qui, en fait, se trouvait **en dehors** de l'image.

Avec le passage au montage audio-visuel, le centre de gravité fondamental, en tant que composante visuelle du montage, se transfère **en dedans** du fragment, **dans les éléments inclus dans l'image elle-même.**

Et le centre de gravité n'est plus l'élément « entre les plans » — le choc, mais l'élément « dans le plan » — **l'accentuation à l'intérieur du fragment,** c'est-à-dire le soutènement même de la construction de la représentation.

L'accentuation à l'intérieur du plan, cela peut être un changement de la tonalité lumineuse, ou un changement de personnages, ou un décalage de l'état émotionnel chez l'acteur, ou encore un geste imprévu, rompant la continuité de la séquence, ou bien, etc. Bref, cela peut être tout ce que l'on voudra, à condition, bien entendu, qu'en interrompant l'inertie du précédent déroulement de la séquence — par une nouvelle envolée, une nouvelle démarche, un nouveau tournant — cette accentuation capte d'une manière nouvelle l'attention et la perception du spectateur.

Naturellement, il y a collision entre ces accentuations d'un acte ou d'un comportement à l'intérieur du fragment et les fragmentations accentuées par lesquelles passe le mouvement musical, vocal ou sonore du phonogramme.

Et les combinaisons ou les chocs du système de ces accentuations, de ces articulations **« en leur qualité nouvelle » — à la verticale** — ne peuvent être pêchés au hasard ou ne pas être escomptés par la composition.

Ainsi, ayant commencé par le problème de la musique du paysage, de la « non-indifférente nature » au sens étroit du terme, nous avons passé sans y prendre garde à de véritables complexes d'interprétation — aboutissement et épanouissement du paysage proprement dit.

A cette nouvelle étape il s'agit déjà de la « musique visuelle » d'entiers fragments d'action, achevés en soi.

On le voit, et le thème et le problème ont largement dépassé le cadre de **la musique du paysage** pour devenir les problèmes de **la musique de la construction plastique du plan en général** —

pas seulement du paysage émotionnel, mais aussi de la séquence jouée !

Nous avons décelé comment **la musique plastique dissimulée** dans les tréfonds du paysage s'épanouissait en musique véritable lors du passage du cinéma muet à la cinématographie audiovisuelle.

Et à observer la manière dont se confondent la musique et l'image dans le contrepoint audiovisuel, il semble que, pénétrant la texture du paysage, la musique coule à nouveau dans ce creux plastique d'où elle se faisait entendre jadis, d'où elle jaillissait, d'où elle naissait.

Pourtant, nous l'avons vu, « l'émotionnalité » ne jaillit pas des structures plastiques uniquement lorsque nous avons affaire au paysage pur ou à la pure ambiance ; cela est possible aussi en d'autres cas.

Le plan dramatique joué, le plan « de péripétie », peut faire naître sa propre musique exactement de la même façon — par la plastique de la composition.

Car, ainsi que nous l'avons montré, le paysage n'a rien d'un catalogue d'arbres, de lacs et de cimes de montages. (20)

Le paysage est le support complexe des possibilités de l'interprétation plastique de l'émotion.

Et si dans sa figuration strictement plastique une scène tragique n'était pas en même temps une sorte de « paysage tragique » émotionnellement compris, alors une énorme part de l'efficacité émotionnelle de cette scène s'envolerait en fumée. — S.M. EISENSTEIN.

(T. III, p. 346-390)

(1) Voir le numéro précédent. Dans ce texte (écrit en 1945, à Moscou) S.M.E. poursuit l'analyse très poussée de la scène-clef de son film **Ivan le Terrible** (première époque) — la scène « Ivan auprès du cercueil d'Anastasia ».

(2) A 16 ans Ivan avait choisi et épousé Anastasia. Le mariage fut parfaitement heureux, mais les boyards ne pardonnaient pas sa roture à celle qu'ils surnommaient « la serve ». La mort de sa femme marqua un tournant décisif dans la vie et le caractère du tsar.

(3) Droit d'un boyard de quitter la cour du grand-duc pour se retirer dans ses terres.

(4) Psaume 69, verset 4.

(5) Andreï Kourbsky, le plus proche des amis et conseillers d'Ivan, trahit le tsar et s'enfuit en Lithuanie en 1564. Il écrivit à Ivan des lettres pleines de fiel, où il défendait le principe du pouvoir des boyards.

(6) « Pour plus de détails, voir l'article « De la structure des choses » (note de S.M.E.). Voir **Cahiers** n° 211.

(7) Psaume 69, verset 21.

(8) Chants de l'office des morts de l'église russe orthodoxe.

(9) Les trois Rome : la Rome des Césars, Byzance et Moscou.

(10) Citation du scénario littéraire de **Ivan le Terrible.**

(11) Voir **Cahiers** n° 216.

(12) A. Moskvine (1901-1960), « magicien du clair-obscur », commença sa carrière d'opérateur avec Grigory Kozintzev et Léonid Trauberg (films : **La Roue du diable, Le Manteau, S.V.D. (Neiges sanglantes), La Nouvelle Babylone, Seule,** la trilogie de Maxime). Il tourna également **Don Quichotte** de Kozintzev, le premier des **Récits sur Lénine** de Sergueï Youtkévitch, **La Dame au petit chien** de Iossif Kheïfitz, etc. Dans **Ivan le Terrible** Moskvine réalisa les prises de vues des intérieurs, tandis qu'Edouard Tissé se chargeait des extérieurs.

(13) Ilya Selvinsky (né en 1899), poète et écrivain soviétique. La citation est prise dans **Journal d'un écrivain.** En russe, les trois mots ont la même racine.

(14) S.M.E. cite ensuite la lettre où M. Lepic dit son étonnement de ne rien comprendre à la dernière missive de son fils. Et la brève réponse de Poil de Carotte « Papa, tu n'as pas remarqué que ma lettre était **en vers.** »

(15) En 1547, Ivan, grand-duc de toute la Russie se fit couronner tsar et souverain, mettant ainsi en échec le pouvoir des boyards et des princes apanagés, pouvoir prédominant jusqu'alors et qui nuisait gravement à l'unification du pays.

(16) Voir **Cahiers** n° 214.

(17) Valentin Sérov (1865-1911), remarquable peintre portraitiste, a écrit « Comment saisir l'être humain — c'est cela l'essentiel. »

(18) S.M.E. avait mis en scène un opéra de Wagner, « La Walkyrie » (Théâtre Bolchoï, décembre 1939).

(19) Cette conférence devait être précédée par la projection du film **L'ancien et le nouveau (La Ligne générale),** mais cette projection fut interdite par le préfet de police (Chiappe) et S.M.E., comme il raconte, dut « meubler le creux en jouant aux questions et réponses avec l'auditoire ». Le lendemain il fut prié de quitter la France comme « étranger indésirable ». (Notes autobiographiques, « Prologue (Sorbonne) », Œuvres Choisies, t. I.)

(20) Ailleurs, S.M.E. cite à ce propos en note — et en français : « Chaque paysage est un corps idéal pour un genre particulier de l'esprit » (Novalis, Fragments.)

SUR "IVAN LE TERRIBLE" par Jean-Pierre Oudart

La première partie d'*Ivan le Terrible* évoque un jeu où la mise (l'annonce et la mise) serait Dieu et le Tsar, l'enjeu (le gain) la Russie unifiée, le Peuple Russe, le prétexte principal un meurtre (celui d'Anastasia) et la dupe le parti des boïards.

La seconde partie serait le commentaire, l'élucidation de la première.

On aurait deux volets : l'un dialectique, véhiculant des notions, des figures vouées au basculement de leurs significations, l'autre narratif, et dont la lecture bouclerait le diptyque sur l'interprétation psychologique de cette geste, et le personnage d'Ivan sur la vérité de sa folie.

En réalité, *Ivan le Terrible* est également une geste politique et un discours obsessionnel. A la fois articulés, superposés, sous-entendus aussi dans leurs blancs, leurs censures réciproques, de la manière la plus inextricable.

A la faveur de quelques scènes, un trouble radical s'installe dans la lecture :

— celle de l'empoisonnement, perpétré grâce à un invraisemblable jeu de scène (jeu de regards, jeu d'écriture) qui permet à Euphrosinia de poser la coupe sans que Maliuta la voie, et avant qu'Ivan ne regarde dans sa direction, dans l'écart de leurs deux regards ;

— celle de la découverte de la culpabilité d'Euphrosinia, fruit d'un soupçon qui s'alimente d'une évidence qui appartient au seul spectateur, qu'aucun protagoniste du drame ne peut concevoir, qu'on est amené à lire alors comme une erreur symptomatique : Feodor déclarant à Ivan que la coupe vient d'Euphrosinia, alors qu'Ivan l'a prise sans se demander si elle était là avant qu'il ne la voie, qu'il l'a prise comme si elle avait toujours été là, et que personne n'en a jamais rien su.

Donnant lieu à une scène de reconnaissance qui ouvre dans la fiction une brèche vertigineuse : car pourquoi, comment Ivan peut-il, en entendant son fils demander à Euphrosinia s'il est bien le méchant souverain dont il est question dans la saynète jouée, dire : c'est elle ! ?

Cri qui en évoque un autre, celui de la mère d'Ivan disant à son fils, sans que jamais ni lui ni nous n'en ayons la moindre preuve, que les boïards l'ont assassinée.

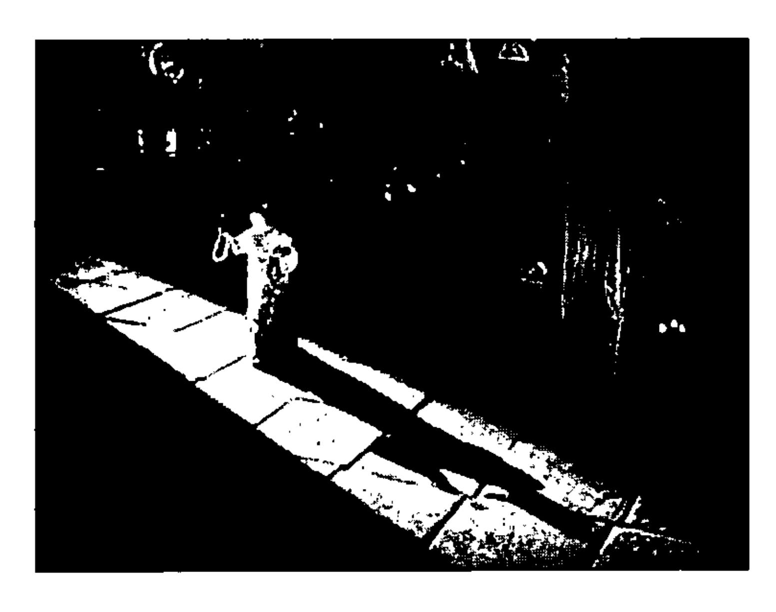
Et qui nous semble d'autant plus arbitraire qu'Ivan a tout fait pour dénier la possible culpabilité de sa tante. comme dans la première partie l'intention agressive de Kourbsky, dans l'épisode de la flèche, au siège de Kazan, au moment où Maliuta, qui a tout vu, s'apprête à intervenir.

On s'aperçoit assez vite qu'une certaine lecture qui s'instaure à la faveur de tels épisodes, formules répétées, donne du sens, si on prend pour clé le mécanisme même de leur écriture, qui est le déplacement et la dénégation, l'épisode de la flèche qui dénie, au bon moment, le geste agressif de Kourbsky qui la dévie, formulant l'opération qui se répète tout au long de la seconde partie : une signification qui est contredite par une autre pour se désigner, en se dérobant, et en refouler une troisième, un signifiant sans cesse s'interposant entre deux autres pour faire basculer la signification des scènes, etc.

En l'occurrence, c'est elle ! ne devenant peut-être intelligible que rapproché de la seule scène où la mère d'Ivan apparaît, par un télescopage inscrit littéralement dans le discours cinématographique, puisque c'est en voyant son fils près d'Euphrosinia et l'appelant « maman », qu'Ivan s'écrie : c'est elle !

Les personnages visés par cette double profération (c'est lui/c'est elle) n'étant peut-être alors ni Ivan ni Euphrosinia, mais, par une double dénégation : ce n'est pas elle (la coupable) Euphrosinia/c'est elle (la victime) la Mère — ce n'est pas lui (le méchant souverain) Ivan/c'est lui (le bon) père (c'est-à-dire pas le Père).

D'une reconnaissance possible d'Euphrosinia comme d'une figure de la Mère, Eisenstein a inscrit, au début de la







scène, un indice précis : en pénétrant dans l'église, Ivan souffle à Maliuta une histoire grivoise où il est question de la vertu inflexible d'Euphrosinia, qui fait pendant aux calomnies proférées par le boïard contre la mère d'Ivan. Ce qui fait encore basculer les repères, puisqu'Ivan reprend ici le rôle du boïard, comme Euphrosinia a perpétré à nouveau contre sa femme le crime commis par les boïards contre sa mère.

Toutes ces dénégations, substitutions, re-présentations produisant ainsi toutes les figures, excepté celle du Père, qui demeure l'Absent du film, mais dont tout ce quiproquo consiste pourtant à faire surgir, en creux, un Personnage dont on ne saura jamais s'il représente le Père Mort ou le Père Meurtrier.

C'est encore par un invraisemblable jeu de scène qu'Euphrosinia envoie son fils à la mort, comme Ivan sa femme, les deux scènes se correspondant étrangement :

— l'assassin est là et personne ne lui prête attention : il est complètement occulté ;

— le crime s'accomplit par personne interposée ;

— dans un cas, l'assassin réel ne sait pas qu'il tue, dans l'autre qui il tue : le crime est dénié et dévié ;

— Euphrosinia envoie donc son fils à la mort, lui le sachant (?) sans le savoir (pourquoi aussi dit-il qu'il a horreur du sang quand il sait que ce n'est pas lui qui frappera ?), comme Ivan a tué sa femme ;

— Ivan envoie à Euphrosinia la coupe, qu'elle dévoile trop tard, lorsque Vladimir est déjà chez Ivan, et qu'elle ne reconnaît pas plus que lui ne s'est étonné de sa présence, l'objet étant ainsi deux fois, par méconnaissance, meurtrier.

(La chanson du noir castor qu'Euphrosinia chante pour apaiser les craintes de son fils et l'inciter à accepter le meurtre d'Ivan ne peut elle-même se lire que comme une chaîne de dénégations :

— le castor est noir (mimique menaçante-terrifiée de la mère) : c'est Ivan ;

— le castor n'est pas noir : ce n'est pas Ivan ; donc c'est peut-être Vladimir ;

— le castor est poursuivi par des chasseurs : c'est Ivan (mais aussi bien Vladimir) ;

— sa peau servira à faire un manteau pour le sacre du tsar Vladimir : ce n'est donc pas Vladimir.

L'Assassin circule ainsi, prêtant son masque à tous les personnages présents, sans le laisser posé sur aucun : l'assassin (en noir), le noir castor, Malyuta (en noir), et la coupe qui boucle la reconnaissance par Ivan d'Euphrosinia comme la meurtrière de la tsarine, mais qu'elle ne reconnaît pas, victime de la machination dans laquelle elle est prise comme l'ont été la mère d'Ivan et Anastasia.

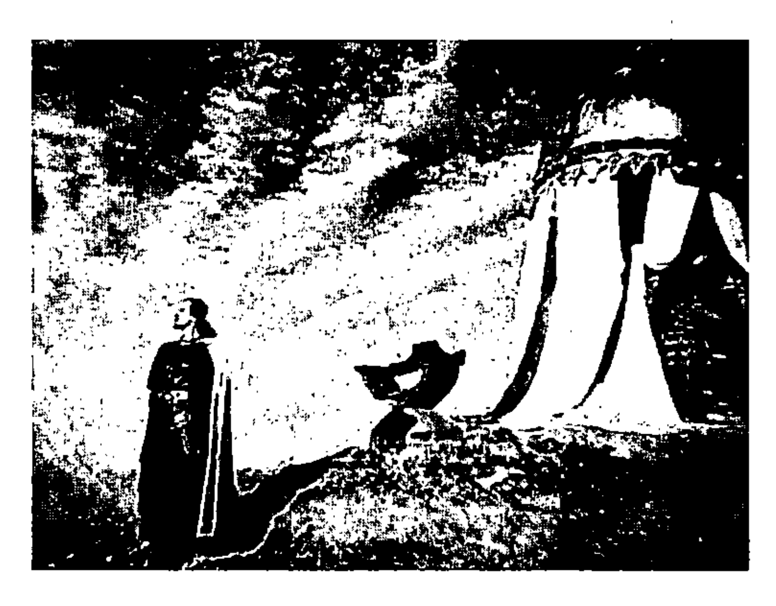
Cette dernière méconnaissance précipitant en fait la débandade des masques d'Euphrosinia dont on s'aperçoit aux derniers instants lorsqu'elle n'est plus que la mère déplorant le meurtre de son fils que son masque de mère terrible, en évoquant à la lecture le personnage du Père (dont elle est dans l'histoire même le substitut puisque Vladimir, comme Ivan, est sans père) refoulait celui de la Mère, dont la métaphore pourrait être ce fabuleux tourbillon de formes et de couleurs qui se déchaîne dans la scène du banquet, en même temps qu'une affolante substitution de masques, qu'un afflux de réminiscences, le couronnement, le repas nuptial, dominés par la figure même du masque : le danseur travesti.

Toute la seconde partie est donc articulée sur la dénégation du Meurtrier, du Meurtre, du Père.

Le meurtre lui-même, celui de Vladimir (du Fils, mais peut-être aussi du Père, comme le suggère la contradiction

du propos tenu par Ivan à l'assassin : tu n'as tué qu'un bouffon/tu as tué un féroce ennemi du tsar — contradiction que rien n'interdit d'ailleurs de lire aussi comme un mensonge politique délibéré) est réalisé après d'infinis détours dans la cathédrale.
(On remarque que dans toute cette partie, Eisenstein a délibérément écarté le thème, si important dans la première, de la rivalité-amitié (Ivan-Kourbsky) qui ressurgit, de manière bouffonne (mais la bouffonnerie, comme la parodie, sont aussi des moyens de dénégation) dans les deux scènes de la confrontation Ivan-Philippe ; la première, curieusement, la plus « esthétique » du film.)
Si la seconde partie est articulée sur la figure déplacée et dérobée du Père, la première l'est sur la notion divine sur laquelle Ivan mise d'abord pour éclipser le parti des boïards en se faisant sacrer Tsar de toutes les Russies et produire finalement l'unification du Peuple. Au prix d'un gigantesque quiproquo dont les protagonistes et la dynamique s'inscrivent dès la scène du couronnement, doublé du quiproquo amoureux qui s'y articule à l'insu d'Ivan, sous le regard de Dieu (scène entre Kourbsky et Anastasia), mais non du nôtre qui n'y voyons que vaudeville, regard présent dans toutes les scènes, sauf celle de l'empoisonnement d'Anastasia, où personne ne regarde personne, et où l'œil du Tsar lui-même, Maliuta, fait défaut, la scène s'inscrivant dans la fiction au moment où la notion divine s'absente pour ressurgir et disparaître. On comprend seulement ensuite avec quelle sûreté d'écriture Eisenstein amène le crime, au moment où les deux personnages essentiellement vigilants du film, Ivan et Maliuta, sont comme frappés de torpeur, et où le crime s'accomplit sans que personne ni Lui le sache puisqu'Il est mort, ne laissant de trace que celle de ses Ecritures, récitées dans la scène suivante, près du catafalque, pour reparaître et s'absenter définitivement du film, dans le sursaut de sa métaphore : Ivan se retirant au monastère comme Il s'est retiré du monde.
Dès la scène du sacre, la notion divine est placée par l'écriture d'Eisenstein dans des positions successives contradictoires, par rapport à Ivan, selon le jeu des cadrages, des images et de leur articulation (gestes, paroles, regards) :
— analogie iconique Dieu/Ivan produite par le cadrage :
— connotation mystique du personnage et de ses actes, gestes, regards (si importants dans la scène du sacre), réfutée par l'introduction du terme politique :
— Ivan se soutenant de la Divinité à la fois pour subsumer la vérité de ses actes (« Dieu m'est témoin que je n'ai pas voulu cette guerre » dira-t-il) et comme d'un atout politique contre les boïards ;
— réfutation des Ecritures, après laquelle le discours eisensteinien produira encore l'évocation métaphorique de la Divinité (évocation déjà purement esthétique dans la scène du prélude de la bataille, où Basmanov émerveillé montrait à son fils le Tsar près de sa tente).
Après quoi Il se retire donc du monde. Et si par l'ultime métaphore qui l'évoque, il devient évident qu'Il n'est plus qu'un mot, on s'aperçoit aussi qu'Ivan n'est plus maintenant qu'une figure mythique, et ses actes assignables à quelqu'un dont on sait seulement qu'il se nomme Ivan. Si la notion divine était garante de la vérité des actes d'Ivan, sa réfutation le place hors du champ de la vérité, sauf à ériger sa subjectivité en sa garantie. Mais Ivan ne se prend pas pour Dieu : il a adopté vis à vis de la notion divine une décisive ironie.
Et c'est précisément au moment où commence pour Ivan son errance, lorsqu'il assume sa transgression qui, cinématographiquement est anticipée, produite par l'écriture du













film dès la scène du sacre (ne pas confondre le discours eisensteinien sur Dieu et Ivan et celui de la geste d'Ivan, qui, l'un piégeant l'autre, comme Ivan est tantôt la créature de Dieu, et Dieu tantôt sa mise, sont distincts, articulés, puis superposés à la lecture dans l'épisode du départ d'Ivan), au moment où Ivan s'en remet à la probabilité, en misant sur son mythe naissant, que la métaphore Dieu/Ivan se produit, et qu'apparaît concrètement, dans ce long cortège marchant dans la neige, le Peuple, la notion mythique que tout le discours de la première partie s'était assigné à produire (si l'écriture d'Eisenstein, comme la geste, sont transgressives, leur message ne l'est pas, assigné d'avance à paraître).

Commence alors avec la seconde partie la réécriture d'*Ivan le Terrible*, elle aussi prévue d'avance, la première partie se révélant rétrospectivement pleine de ses traces, qu'Eisenstein a tout fait pour qu'on la méconnaisse et qu'on la prenne pour de la poésie (il y en a sans arrêt — sans arrêt du sens), à la fois en assouplissant ses structures formelles, en nourrissant davantage l'image, en creusant l'espace, en appelant la couleur, la danse, et, croyant, sans y croire, l'occulter, brouillant toutes les pistes (obligeant le lecteur à les inventer toutes — déjà tracées), faisant basculer toutes les significations (obligeant le lecteur à convoquer toutes les figures), pour faire de cette interprétation qui n'est plus celle d'Ivan, qui n'est plus que leur commun dénominateur, l'Œdipe, un pur effet de lecture.

La roublardise (le génie) d'Eisenstein fut dans cette entreprise, extrême. Car on s'aperçoit rétrospectivement que si la notion divine disparaît, c'est (déjà dans la scène de l'empoisonnement d'Anastasia) à la fois conformément à la nécessité idéologique du discours de la première partie, et pour éviter que soit présente aucune figure en laquelle le spectateur pourrait facilement reconnaître le Père. Ce qui prouve (peut-être) combien Eisenstein était libre devant la notion divine, pour en jouer ainsi, et avoir déjoué le repère psychanalytique (facile, évidemment) qu'elle aurait pu fournir.

Disparaissent en fait Dieu (et aussi la Vierge), le fils en même temps que le père (puisque le fils d'Ivan ne réapparaît que dans la scène de la découverte de la culpabilité d'Euphrosinia), et le Peuple, remplacé par l'Opritchnina (qui remplace aussi les boïards), dont la fonction est politique, puis poétique, scripturale, puisque c'est dans le mouvement de sa danse que s'inscriront contre toute attente la métaphore de la Mère, l'androgyne, le phallus, etc.

Il se produit alors à la fois un fantastique décalage entre la geste politique d'Ivan et un commentaire, une transcription et une lecture qui en reprennent tous les termes et les étapes, et quelques télescopages (la scène de la reconnaissance) qui amènent à reconsidérer la fausse blancheur de certains épisodes : la scène de l'empoisonnement d'abord, avec la signification érotique de la coupe, qui a d'abord été la coupe bue au mariage, l'érotisme de la scène étant annoncé par les premiers plans de la tsarine couchée, dont on prend d'abord les expressions de souffrance pour des signes de jouissance, dénié par la transformation du philtre d'amour en philtre de mort.

Et sa dénégation : ce n'est pas Ivan, c'est Euphrosinia qui tue, annonce toutes celles de la seconde partie, dont on s'aperçoit qu'elles occultent toutes le Meurtrier.

Ce qui nous ramène au flash-back où le boïard fait allusion à la possible bâtardise d'Ivan, révélation qui a pour effet de déplacer définitivement la figure du père réel, et amène à le reconnaître (sans possibilité de s'arrêter sur aucun personnage de cette foule) parmi les boïards, et

convoque aussi toutes les scènes qui tournent autour de l'interdit de la femme : celles de l'idylle Kourbsky-Anastasia, interdite non par Ivan qui agonise, mais par le regard de Dieu inscrit sur les fresques, et la rivalité d'Ivan et de Kourbsky dont l'enjeu est à l'insu d'Ivan la possession d'Anastasia, et le calcul de Kourbsky qui mise sur la mort d'Ivan pour qu'Anastasia, qui ne lui résiste guère, lui cède. Ce qu'elle va peut-être faire lorsqu'Ivan ressuscite miraculeusement pour reprendre la « lutte à mort » (contre qui ?) qu'il a entreprise depuis le début, dont la complète ambiguïté se noue dans la scène près du catafalque, où toutes ses lectures possibles sont présentes : Ivan contre Dieu et les boïards, Ivan (Œdipe, Eisenstein, n'importe qui) contre le Père, dont toute la dynamique de la geste procède, que la seconde partie nous invite à lire (comme le dit Lévi-Strauss des idéologies) comme un acte manqué socialement réussi, scandé par des décisions, ruptures, révélations qu'on est amené à lire comme les traces d'un discours second, que notre lecture n'atteint jamais car il n'existe pas (alors que dans les films de Lang, parfois, rarement, est assigné à chaque terme de la chaîne un sens face et pile), produit par une lecture qui, faute de se boucler, appelle le lieu commun de ses fausses pistes pour produire le modèle (vrai par réduction) de cet ensemble de traces, avec l'aide des structures, triangulations qui scandent tout le discours eisensteinien, et tracent les chemins de sa lecture.

De sorte qu'on peut dire l'Œdipe déduit, par la lecture (une lecture condamnée à la transgression du sens, mais qui n'aspire qu'au lieu commun) de l'écart entre la fiction (politique et amoureuse) du film, et, à la fois, le délire d'Ivan (ses « actes manqués ») et les ratés de cette fiction (ses « erreurs » d'écriture), l'idée de la folie d'Ivan produite à la fois par notre désir d'assigner à la pratique transgressive du personnage une signification délirante qui bornerait notre lecture, et qui en ferait l'acte manqué-discours réussi du mythe que nous convoquons, et la fiction politique, la geste d'Ivan, à la fois prétexte du mythe eisensteinien et accomplissement d'une dialectique qui, en déplaçant perpétuellement toutes les figures, fait surgir l'Œdipe, et dont tout le mouvement est celui de la lutte à mort d'un maître et d'un esclave, et du Fils contre la Figure de la Loi.

En s'interrogeant sur la raison de cette dynamique, la lecture rencontre l'itinéraire de trois objets, la couronne, l'or, et cette coupe dont la chanson finale dit qu'elle circule de main en main parmi les invités, par lequel s'opère, dans le film, l'articulation du politique, de l'économique et du mythe.

Si l'église ne couronne Ivan qu'à condition qu'il serve sa gloire, comme les boïards ne le couvrent d'or qu'à condition qu'il serve leurs privilèges, Ivan dénonce aussitôt le pacte qui les lie en exigeant leur contribution aux frais de la guerre. Transgression dont on comprend ensuite qu'elle représente l'assomption de sa bâtardise (le film ne nous disant pas si elle est imaginaire ou réelle) qui le pousse à se mettre hors la loi (ne se soutenant du nom d'aucun père), et à devenir Ivan le Terrible, le traître à la parole de qui on ne peut faire nul crédit.

Ce n'est pas hasard si toute la première partie a l'allure d'un jeu auquel Ivan triche en refusant de remettre à quiconque sa dette, en brisant une à une toutes ses alliances, la dernière étant celle de son mariage (qui intervient significativement en même temps que son couronnement), qui n'était qu'une mésalliance rompue par le crime d'Euphrosinia (le sien), et en mettant en jeu une nouvelle (fausse) carte : son propre mythe naissant. Le meurtre d'Anastasia est cependant l'épisode-clé qui va







replacer Ivan sous la loi de la dette, à la faveur d'une transgression définitive du pacte qui le liait à l'église et aux boïards. Ivan va se lier au peuple. Il est significatif que ce pacte nouveau soit escamoté par Eisenstein et qu'il l'ait en quelque sorte dénoncé aussitôt que produit.

Car si Eisenstein a choisi de situer sa geste politique dans un univers théologique et économique où la loi de l'échange avait été rompue, et s'il a fait de son héros son dénonciateur pour finalement y réinscrire, dans la parodie de la scène du couronnement, et dans la remise de la coupe à Euphrosinia, le parcours de la dette d'Ivan, qui rend (mais sur l'autre scène du film) au monde dont il a transgressé la loi ce qu'il lui a prêté, c'est qu'à la fois cet univers représentait pour lui une sorte de modèle réduit du monde capitaliste (notion sur laquelle il faudrait revenir à propos de beaucoup de cinéastes : Mizoguchi, Ford, Renoir, Lang, etc.), qu'il a pu y trouver matière à formuler son mythe, et aussi sans doute, transposer dans le temps sa justification (le film étant ainsi de toutes les circonstances) de la situation politique de la Russie stalinienne en guerre, en intégrant dans une dialectique qui est celle du maître et de l'esclave le rapport qui liait Ivan au peuple qui avait remis entre ses mains sa liberté. Non sans difficulté. Car Eisenstein ne pouvait pas transposer sur ce plan ce thème ni celui de la lutte à mort développés dans la première partie, parce qu'exprimés dans le rapport d'Ivan avec Dieu, l'église, les boïards et le peuple, ils fournissaient la matière du gigantesque quiproquo dont elle est entièrement tissée, qui s'achevait avec la suppression des deux premiers termes, lorsqu'Ivan était seul avec sa création qui était aussi pour Eisenstein la figure mythique sur laquelle il ne pouvait que buter : le Peuple.

Quiproquo qui était ainsi celui d'Eisenstein aux prises avec le triple registre de sa création, le personnage et l'univers historique d'Ivan le Terrible, la Révolution et Staline, l'Œdipe, et qui, dans la seconde partie, ne semble plus jouer qu'entre le premier et le troisième terme. Mais comme cette partie commente un quiproquo qui s'était installé dès le début dans la première partie à notre insu, il donne à la lecture du diptyque un fantastique mouvement dont les pôles sont maintenant la geste d'Ivan et un mythe que l'impossibilité d'assigner à aucun personnage une signification arrêtée interdit d'atteindre. De sorte que le parcours de la dette, et aussi le circuit de ce signifiant, la coupe qu'Ivan rend à Euphrosinia comme la monnaie de sa pièce, mais qui, par la méconnaissance dont il est frappé relance la tragédie, et de la couronne dont il ceint Vladimir pour la reprendre finalement des mains d'Euphrosinia qui l'a reprise à son fils assassiné, se donnent comme les traces d'une illisible inscription dont l'impossible déchiffrement exige le basculement de tous les repères, sauf de ces schémas ternaires et de cet échange nécessaire qui sont l'unique commun dénominateur de tous les thèmes et quiproquos, le chiffre du mythe, l'opérateur logique de la geste politique, la raison de sa dialectique.

La scène du sacre représente l'avènement d'Ivan à l'ordre du symbolique en même temps que la mise en branle d'un processus qui fait basculer l'univers symbolique où il refuse de siéger à la place qui lui est assignée, et dont il prétend aussi retirer, pour l'inscrire dans un circuit d'échange et de production, un des objets les plus sacrés, cet or dont le couvrent Kourbsky et Philippe.

Transgression qui ne signifie pas, comme la suite le montre, une réfutation par Eisenstein du symbolique, mais qui, au contraire, inaugure le déploiement de sa chaîne, la mise en jeu de ses figures, la récurrence de schémas dans lesquels les différents personnages vont prendre des positions successives.

Et qui manifeste l'avènement du terme subjectif Ivan dans une fiction dont le déroulement n'est pas sans évoquer celui que Lacan repère dans la psychanalyse de Dora : « scansion des structures où se transmute pour le sujet la vérité, et qui ne touchent pas seulement sa compréhension des choses, mais sa position même en tant que sujet dont sont fonction ses objets ».

Si dans *Ivan le Terrible* toutes les scènes de la première partie mènent à celle de la réminiscence, la confession par Ivan à Philippe des raisons de sa geste, la vérité emprunte pour se faire entendre des voies infiniment plus complexes que celles tracées par Lang, par exemple, dans les premiers *Mabuse*, où tout le réseau des traces des activités du personnage mène uniquement à la reconnaissance de leur auteur, c'est-à-dire à la profération de son nom, dans la scène où il tente en vain d'hypnotiser l'inspecteur de police. Alors que dans *Mabuse* n'est exposé que le rapport d'une chaîne (quelconque dans ce film) à un sujet qui, initialement conçu comme sa cause, s'évanouit dès lors qu'il y est introduit, par l'énoncé du nom de Mabuse, dans *Ivan le Terrible*, c'est toute la question des origines qui est en cause (1), dans une suite de scènes où le personnage assume différentes positions dans la triade œdipienne, toute la fiction étant tissée d'une alternance d'inscriptions d'Ivan dans une série de structures identiques, avec une position variable, de transferts, de déplacements et d'exclusions qui tantôt donnent lieu, pour lui, à une représentation qui promeut l'avènement de la vérité (la réminiscence et la reconnaissance), tantôt s'inscrivent dans le film sous forme de scènes où un personnage, Ivan singulièrement, occupe la place du mort, de l'Absent, du sujet, la lecture de telles scènes étant compliquée par le fait que le mort, l'Absent ou l'œil en trop, sont à la fois le sujet et la figure de la Loi (Dieu, le Père).

La fonction subjective, dans *Ivan le Terrible*, se marquant essentiellement :

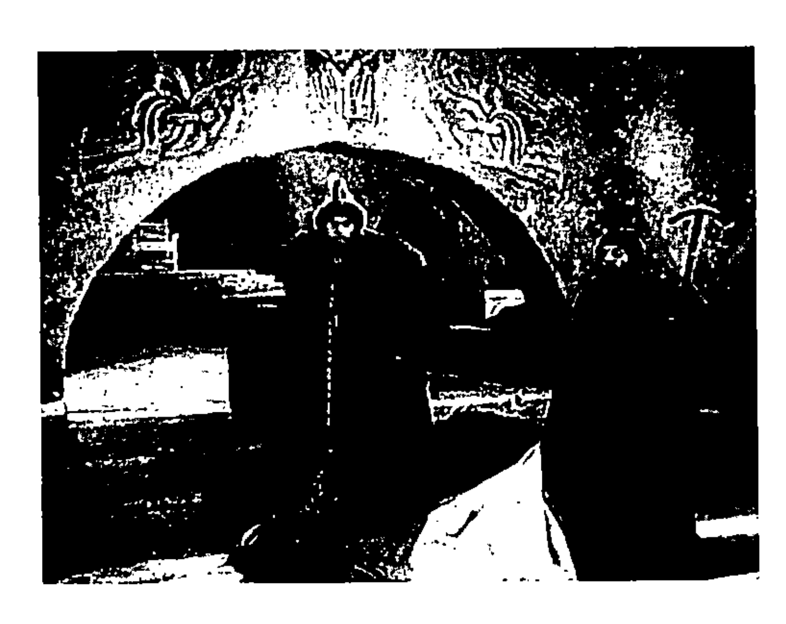
— par le tracé, dans la fiction, d'une perpétuelle double scène, selon que les personnages regardent ou ne regardent pas, voient ou ne voient pas ;

— par quoi peut être ménagé, lors de l'insertion d'un personnage ou d'un objet dans une scène (la coupe, l'assassin), c'est-à-dire de l'inscription d'un signifiant dans une chaîne, un temps de méconnaissance (l'empoisonnement d'Anastasia) précédant celui d'une reconnaissance ultérieure ;

— produisant une insistance du signifiant qui pour Eisenstein n'était concevable que dans le cadre d'une fiction subjective, n'ayant de sens qu'au regard d'un sujet qui n'est pas d'abord ici le spectateur, mais celui de sa fiction, Ivan ;

pour faire ainsi de la dialectique qui s'établit entre les actes manqués d'Ivan, ses questionnements et ses aveux, le procès de l'avènement d'une vérité qui implique que soient interrogés tous les feuillets du texte cinématographique, l'interrogation portant nécessairement sur l'écriture tout entière du film. Car ce qui sépare le film d'Eisenstein de la plupart des films européens (sauf de ceux de Lang), c'est que l'écriture n'y est pas conçue comme un cadre, c'est qu'aucun des éléments du texte cinématographique (où s'inscrit aussi un modèle réduit du monde réel) n'échappe à sa mise en jeu dans une formulation mythique qui a prétendu annexer le monde entier, et non, comme Murnau ou les cinéastes américains, exclusivement des éléments extraits d'un corpus mythique







ou d'une réalité mythifiée. Non qu'Eisenstein n'utilise, en reculant de plus sa geste dans le temps, des fragments de mythe et d'idéologie. Il en tisse en fait entièrement son texte. Mais par la re-présentation à laquelle il les assujettit, dans un texte que chaque signifiant traverse en quelque sorte en diagonale, inscrit dans des chaînes qui n'en finissent pas de relancer sa polysémie, le cinéaste s'interdit toute clôture mythique, et accuse violemment le projet de son impossible quête.

Ce qui n'autorise d'ailleurs nullement à tomber dans l'illusion selon laquelle l' « échec » de la non-clôture du mythe eisensteinien aurait pour seule cause une production textuelle qui aurait mené aussi fatalement Eisenstein à *Ivan* que Lang au *Tigre*.

Si *Ivan le Terrible* se distingue de la plupart des films dits obsessionnels où le cinéaste ne va pas au-delà d'une tentative de formulation mythique qui apparaîtrait comme un anneau supplémentaire de la névrose (Murnau) si son inscription dans le réel ne la décrochait de son prétexte, et si son travail d'inscription ne s'indiquait par le décrochement auquel il soumet les éléments du réel qu'il investit, c'est qu'il se refuse à une écriture qui ne garde pas au sujet sa place dans les structures de la fiction (c'est ce que faisait le cinéma de la suture), mais surtout à parler de quoi que ce soit qui n'intéresse pas le sujet (Eisenstein), *Ivan* marquant par rapport à toute son œuvre un immense et scandaleux *retournement subjectif* (voué forcément à la persécution de la censure) auxquels répondent, dans l'abîme de son texte, les interrogations qui scandent la geste, semblables à celles dont Freud, selon Lacan, ponctue le discours de Dora : « Quelle part as-tu au désordre dont tu te plains », dont tu t'exaltes, dont tu te leurres et dont tu masques (en l'indiquant) l'intéressement à ta propre Cause ?

Si, de cette inscription du sujet Ivan dans la chaîne symbolique, Eisenstein a fait passer au second plan ce qui, chez les cinéastes occidentaux, Lang d'abord, a pu constituer le fondement de leur syntaxe, la possibilité d'un signifiant supplémentaire, c'est qu'il était intéressé d'abord à en dire les paradoxes, exprimés dans tout le film par les deux thèmes qui le traversent de part en part, de la lutte à mort et du désir de la reconnaissance dans lesquels s'épuise ce sujet en trop, Ivan, à la recherche de son impossible annulation sinon dans la mort, par un chassé-croisé où le rapport du sujet à l'ordre où il est assujetti s'énonce dans l'effort que fait, pour le récupérer, puis pour le supprimer, le monde dont Ivan a transgressé la loi, puis dans celui d'Ivan pour se faire reconnaître par d'introuvables pairs.

Double mouvement par lequel la mort s'inscrit, dans *Ivan le Terrible*, comme la tentation de chasser de la chaîne le sujet et comme celle du signifiant de subir une passion définitive, d'être à jamais figé en signifié, le désir de reconnaissance d'Ivan étant d'échapper, non au regard du peuple qui n'est que sa créature, mais à celui de quelque autre, à la méconnaissance à laquelle son refus de prendre place dans l'ancien ordre le voue, à ce retournement de sujet en signifiant qui garantissait l'efficace de sa transgression, la productivité de son geste initial, de son couronnement et de sa trahison. Efficace qu'il ne doit pas à lui, Ivan, mais à son mythe, et qui fonde toute l'ambiguïté de ses reconnaissances successives, accomplies et désirées :

— par le peuple, comme la figure de la Loi ;

— par les autres souverains comme leur pair, dans l'ordre symbolique (toute cette sphère d'échanges internationaux que le cinéaste évoque dès la scène du couronnement) ;

— par l'introuvable ami, comme le sujet, Ivan :

c'est-à-dire impossiblement à la fois comme terme symbolique, comme la cause et la raison de l'ordre symbolique et le sujet qui s'en soutient (2).

Dans cette impossible reconnaissance se pose la question de la vérité qu'Eisenstein n'a pas explicitement formulée (sauf au niveau de l'intrigue policière : la découverte de la culpabilité d'Euphrosinia), mais qui travaille le thème lui-même : car la reconnaissance cherchée par Ivan, c'est aussi celle de sa transgression comme le geste inaugural d'une nouvelle raison, la suture d'un discours qui bascule dans la brèche que lui-même ouvre.

Initialement, Ivan tient de Dieu sa couronne, et une vérité du champ de laquelle il s'exclut sauf à se poser comme le tenant-lieu de la divinité. Il voudrait être reconnu par quelque autre, mais il ne l'est que par le peuple, pour qui il est radicalement Autre, figure divine. Mais comme il ne se prend pas pour Dieu, ni pour le Tsar, il est condamné à la parodie. Une parodie qu'on prend pour de la folie, quand elle l'en garde. Car le vrai fou, c'est Vladimir, qui se prend finalement pour le Tsar.

La parodie à laquelle se livre Ivan (aussitôt après avoir, dans la scène de l'arrivée du peuple dans la neige, assumé la position de figure de la Loi) est décisive, puisque par la représentation qu'elle inaugure, le sujet, Ivan, maintient une marge fragile de décentrement. Stérile dans la mesure où elle ne lui garantit que la possibilité de l'ironie, du jeu spéculaire (enfin avoué), par laquelle Eisenstein marque pourtant son effort pour éviter, après avoir échappé d'abord à la dimension théologique de la vérité, de tomber dans son illusion subjective, par cette bouffonnerie du Héros qui marque son renoncement à se prendre pour la cause de l'ordre nouveau que son geste appelle, comme il laisse sa création lui échapper, et semble se déprendre de son rôle historique. Pour se mettre à l'écoute de ce qui s'est dit sur *l'Autre scène* du film, depuis le début, et qui a peut-être tenu lieu, dans une certaine mesure, pour Eisenstein comme pour Lang, comme pour tous les créateurs obsessionnels, de vérité, la cause de sa geste qu'il tente de ressaisir, et qu'il énonce dans la scène de la confession à Philippe, qui ouvre la seconde partie.

Si la seconde partie d'*Ivan le Terrible* tourne en rond, et reprend la première, sur un autre plan, c'est à ne pas dépasser le seuil idéologique de la création solitaire et de la raison individuelle autrement qu'en les inscrivant dans un rapport de porte-à-faux qui les décentre radicalement, avec une double scène et un texte dédoublé (la geste, le mythe) que l'écriture d'Eisenstein fait glisser, et articule pour en interdire toute superposition terme à terme, avec des coupures par lesquelles se résument toutes les butées du cinéaste sur la question de la vérité : tentation du mythe névrotique, nostalgie d'un ordre défunt, espoir du projet révolutionnaire énoncé par la parole solitaire (sans garantie) du héros, création du cinéaste, et, au-delà de tout projet scriptural, rêve d'un utopique au-delà du travail du signifiant, rêve de ce qui adviendrait quand le signifiant aurait cessé d'insister. Insistance qui, dans *Ivan le Terrible*, est d'abord inscrite comme celle de la chaîne à laquelle sont assujettis les actes, les représentations et les fantasmes du personnage, qu'Eisenstein a tenu à articuler très étroitement avec son travail historique, pour les anéantir et les résorber dans la jouissance. Une jouissance dont le cinéaste a voulu de toute manière couronner son projet esthétique (un peu sans doute comme Lang dans *Le Tigre d'Eschnapur*), mais qui vient masquer aussi l'impasse de la geste d'Ivan qui s'y abîme. Ce n'est pas hasard peut-être si les deux épisodes les plus beaux du film sont ceux de l'arrivée du peuple dans la neige et l'orgie colorée de la seconde, inscrits aux deux versants du film : la création et la folle dépense, les deux instants également dilatés où se nouent, là le quiproquo de la reconnaissance d'Ivan par le peuple comme la figure de la Loi, du peuple par Ivan comme sa créature (sa chose) (3), ici la tentation de la plus absolue méconnaissance, par Ivan, de la Loi à laquelle il est assujetti, et dont le texte s'inscrit par bribes dans les tourbillons du ballet, et de la Figure, dérobée pendant tout le film, qui sous les traits imprévus de l'assassin, le rappelle à son ordre dans le temps même d'une jouissance qui appelle cette mort finale de Vladimir qui, de déplacement en condensation, peut, aurait pu signifier aussi bien la mort du Père que celle du Fils, ou du double. le prix payé par Ivan pour sa transgression, la remise de sa dette (la couronne), la mort du sujet, que l'arrêt définitif du signifiant qui, sous le nom d'Ivan le Terrible, soutenait la geste, la fin de la lutte à mort, le terme de l'histoire d'Ivan, la clôture du mythe eisensteinien (4).

Jean-Pierre OUDART.

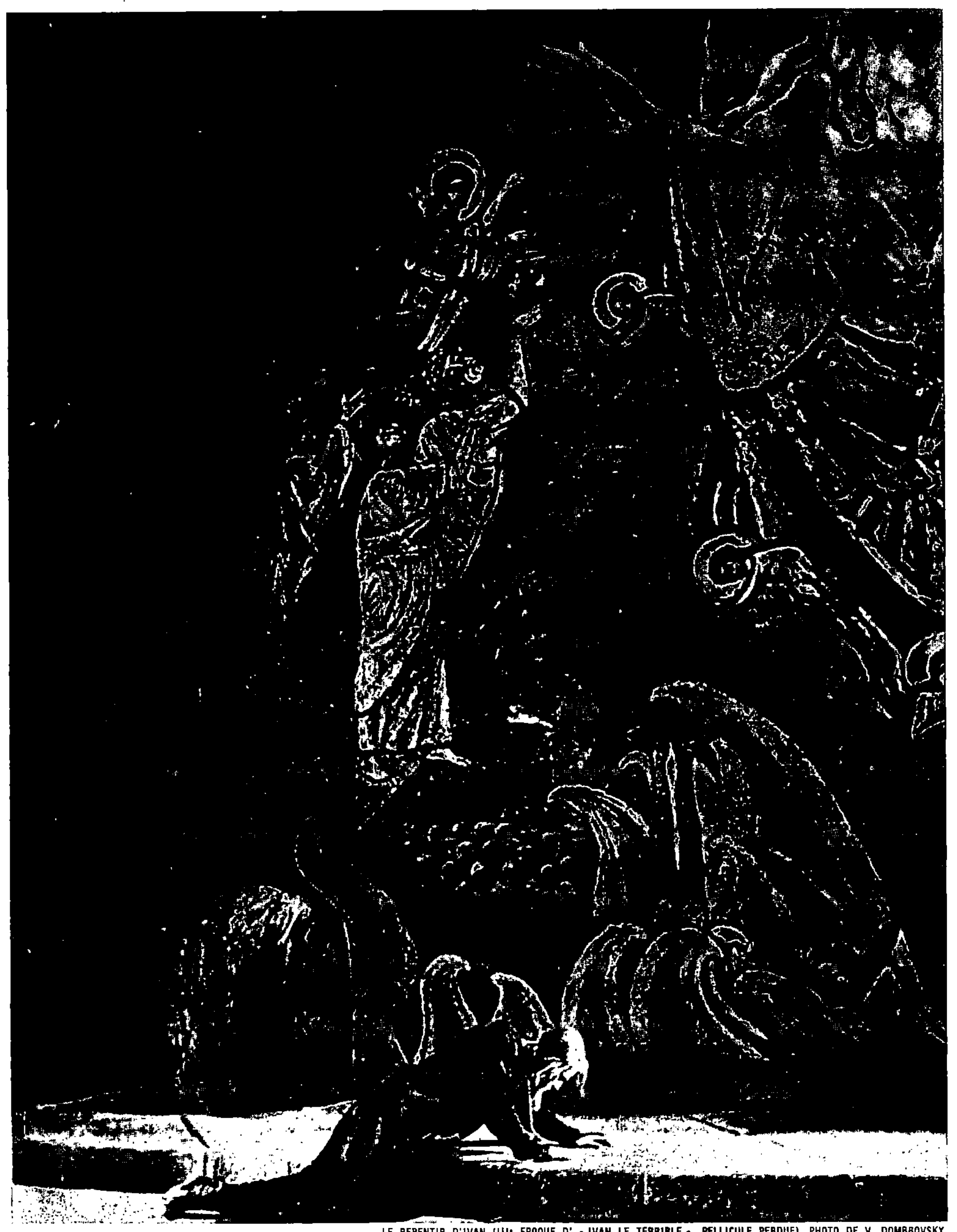
(1) Disons qu'*Ivan* est le seul film où la question des origines et celle de la Cause soient posées dans le récit épique d'une cause historique, la Révolution. Tout autre cinéaste qu'Eisenstein aurait tourné au confusionnisme, par cet enchevêtrement des causes, faute que ce fût, comme chez lui exemplairement, au niveau de l'écriture que la *surdétermination* qui résulte de leur réciproque inscription fît effet, et *par l'écriture même que la surinterprétation fût produite, de film en film.*

(2) Impossible confusion qui était celle tentée par Lang dans les premiers *Mabuse*. Mais tandis que Mabuse évoque (et dans des films très précisément situés par rapport à la société allemande de l'entre-deux-guerres) le « sujet paranoïaque » de la société industrielle (Lacan), le personnage d'Ivan pose toutes les questions du sujet dans un champ tel que son interrogation même crée son décentrement. Tandis que Mabuse est la figure du monde langien des années 20, qui tisse elle-même le corps du mythe qui va se défaire après la période allemande, Ivan surgit, comme par effraction, dans la déchirure de l'univers eisensteinien, à la fois comme un effet de ses contradictions, comme le sujet qui les accuse et d'une certaine manière aussi, les suture.

(3) Que la foule finisse, dans *Ivan le Terrible*, par évoquer la Chose ne peut étonner si on se reporte à l'itinéraire langien. Dans le film d'Eisenstein a lieu un déplacement des boïards au peuple, et du peuple à l'opritchnina, qui rappelle celui qui, des films allemands de Lang au *Tigre*, le mène à la vision fantastiquement sensuelle des lépreux agglutinés au fond de la caverne. La différence est que, chez Eisenstein, la signification symbolique est occultée par la notion de sujet collectif, que Lang refuse, quoique assez désignée par les déplacements auxquels est soumis ce signifiant, par ses fonctions politiques successives. On remarque d'ailleurs que c'est dans l'impasse politique que constitue la fondation de l'opritchnina que surgit l'évocation de la Chose, dans la scène de la danse.

(4) Avec *Ivan* plus qu'avec tout autre film se pose la question de l'achèvement d'un travail scriptural qui atteint l'intelligence de ses raisons, et qui a, par l'épuisement de sa *surdétermination* dans les multiples feuillets de son texte, dénoncé sa cause. Il faut opposer cette écriture à celle, sans cause pourrait-on dire, du cinéma d'aujourd'hui, dont on commence à comprendre qu'elle ne pourra pas, peut-être, très longtemps survivre sans se donner une nouvelle raison.

(Cet article est accompagné de photogrammes du film. Collection Vincent Pinel.)



LE REPENTIR D'IVAN (IIIe EPOQUE D' « IVAN LE TERRIBLE », PELLICULE PERDUE). PHOTO DE V. DOMBROVSKY.



ABE TETSUO ET OSHIMA NAGISA : TOURNAGE DE « SHONEN » (« PETIT GARÇON »).

OSHIMA NAGISA

1. Entretien, par Pascal Bonitzer, Michel Delahaye et Sylvie Pierre

Cahiers A en juger par ceux de vos films que nous avons vus, il semble que vous recherchiez une extrême diversité de thèmes et de styles, et que, de l'un à l'autre, vous expérimentiez.
Oshima Quant à leurs thèmes, aucun de mes films n'a jamais voulu prendre explicitement la suite d'un autre. Chacun ne voulait qu'explorer aussi loin que possible un sujet précis. Mais il se trouve, en fait, que beaucoup d'entre eux se recoupent, ce qui fait qu'on peut leur trouver, sur les thèmes, une certaine continuité, alors que, dans le style, ou la construction, j'ai toujours voulu explorer des voies aussi différentes que possibles. Cela dit, tous mes films ont, en principe, deux points communs.
Cahiers Lesquels ?
Oshima Il y a d'une part la physique, ou logique ; de l'autre, la sensibilité — c'est-à-dire aussi le sentiment que j'ai de traiter d'une façon affectivement proche un certain nombre de choses qu'il y a dans mes films. C'est dans ce sens que je parlais de « points communs ».
Cahiers En ce qui concerne *Journal du Voleur de Shinjuku, La Pendaison* et *Petit garçon*, il semble qu'il y ait un point commun entre eux, qui est le théâtre.
Oshima Pour ce qui est du théâtre ou de la théâtralité, je ne pense pas que ce soit, ni le point commun, ni le point important de ces trois films. Il est évident que dans *Le Voleur* j'ai traité le théâtre, et il est non moins évident que dans *La Pendaison* il y a une certaine théâtralité, mais je ne trouve ni l'une ni l'autre dans *Petit Garçon.* Et quand je dis qu'il y a toujours des points communs dans mes films (qui sont toujours des films très différents les uns des autres), cela veut dire aussi que, quand je filme, il y a peut-être une certaine chose que je cherche à éviter ou à fuir, mais dans cette fuite je veux réaliser la négation, à la fois de moi-même et du film que je viens de faire. En somme : dès que j'ai fait un film, je cherche aussitôt à faire un autre film qui pourrait renier le film précédent.
Cahiers Mais, contrairement à ce que vous avez dit de *Petit Garçon*, on peut parfaitement y voir de la théâtralité, puisqu'on apprend à l'enfant à jouer le rôle de quelqu'un qui se fait écraser. Qu'est cela sinon du théâtre ?
Oshima Si l'on appelle cela théâtralité, alors je suis d'accord. Mais pour ma part, j'appelle théâtralité autre chose. Donc il est normal que je ne trouve pas de théâtralité dans *Petit Garçon*. Car par cela, j'entends plutôt le jeu des acteurs dans une situation théâtrale. Cependant, l'un de mes thèmes centraux est le monde où l'on ne peut vivre en restant soi-même, où la vie n'est possible que si l'on devient un autre. A chacun de trouver la terminologie qui convient à cette situation.
Cahiers Qu'entendez-vous par cette physique ou logique propre dont vous parliez tout à l'heure ?
Oshima Il est difficile de répondre à votre question. Si je puis dire quelque chose, c'est que la logique est une chose qui doit être commune à tout le monde. Et ce que je fais dans mes films, c'est justement de chercher ce que tout le monde peut avoir en commun. Autrement dit, ce qui pour moi précède la logique, c'est surtout le sentiment, et sur ce dernier point je peux dire de la même façon qu'il y a dans tous mes films un sentiment essentiel: la tristesse et la colère.

Ce que je cherche ensuite, c'est à rendre le sentiment logique. Et le fait de rendre ainsi une certaine logique du sentiment peut, je pense, permettre à mes films de communiquer avec le monde. C'est dans ce sens que, depuis mes premiers films, mon cinéma a toujours été une recherche de la logique.

Dans la réalisation de cette logique, *La Pendaison* est parvenue à un aboutissement. Quant au *Journal du voleur*, c'est un film qui, lui, traduit la logique *au niveau* du sentiment, sans traduire la logique *du* sentiment. Enfin, *Petit Garçon* est un film qui a voulu exprimer très directement la colère et la tristesse que j'avais.
Cahiers Contre quoi, cette colère et cette tristesse ?
Oshima Contre le fait que les hommes sont obligés de vivre ainsi, c'est-à-dire à la fois comme le personnage du film et comme moi-même. Mais en ce qui concerne le film, c'est à vous d'apprécier et de juger à travers ses personnages.
Cahiers Mais peut-être ne sommes-nous pas à même d'apprécier et de juger pleinement ce que peut avoir de spécifiquement japonais ce sentiment de colère et de tristesse ?
Oshima Ce n'est pas une question de civilisations parentes

ou éloignées. C'est simplement que les hommes ne peuvent vivre comme ils veulent et doivent toujours se soumettre à certaines obligations.

Cahiers Pensez-vous dès lors que vos films aient une signification politique, soit directe, soit indirecte ?

Oshima Je considère en effet qu'en un certain sens tous mes films sont politiques. Mais je ne veux pas dire par là que mes films sont capables d'influencer la politique actuelle. Je voudrais plutôt que mes films puissent influencer la politique dans le sens où la politique elle-même, n'ayant plus de raison d'être, disparaîtrait. On n'aurait plus besoin de politique pour vivre.

Cahiers Il semble que dans *Petit Garçon*, précisément, est posé le problème du besoin d'argent, besoin généralement lié à des conduites violentes (par exemple, les enfants qui se battent entre eux). Pensez-vous que tant que le besoin d'argent existera la politique pourra cesser d'exister ?

Oshima Je pense que la disparition de la politique et de l'économie sont liées. L'une ne peut mourir sans l'autre.

Cahiers Mais si le besoin d'argent subsiste, donc l'économie, la politique ne peut que subsister. Il faut donc changer intégralement les conditions économiques.

Oshima La raison d'être de l'économie est la politique. Peut-être mon explication sera-t-elle un peu vague, mais, en principe, c'est le fait même qu'un être domine un autre être qui est la raison d'être de la politique et de l'économie. Ce que je souhaite, alors, c'est que ce fait même disparaisse.

Cahiers Si la domination d'un homme par un autre est donnée comme un état de fait, comment cela peut-il disparaître ?

Oshima On ne sait pas quand ce fait disparaîtra, en tout cas je crois que tout le monde doit tendre ses efforts dans cette direction.

Cahiers Il y a dans deux au moins de vos films un symbole politique précis : c'est le drapeau japonais qui apparaît dans *La Pendaison* et *Petit garçon*. Pourquoi ce drapeau, et a-t-il le même sens dans vos deux films ou un sens différent ?

Oshima Tout d'abord, je vous signale que j'ai fait aussi apparaître ce drapeau dans *Chansons paillardes japonaises*. Dans ces trois films, j'espérais que ce symbole du drapeau rendrait les spectateurs conscients du fait que, nous tous Japonais, vivons dans l'Etat du Japon. C'est son tout premier but.

Ce drapeau, que nous appelons le Hinomaru (de Hino : Soleil, et Maru : rond) était, avant la guerre, le symbole du militarisme japonais. Après la guerre et la défaite, ce signe fut moralement chassé du Japon. Mais au fur et à mesure que la guerre s'éloignait, on a vu progressivement ce signe de l'ancien régime faire sa rentrée, principalement en février 67, date à laquelle le Japon a décidé de reprendre sa Fête Nationale, c'est-à-dire de fêter l'établissement du Japon moderne. La jeunesse était très contre le rétablissement de cette fête héritée de l'ancien régime. Le jour de son rétablissement donna lieu à un certain nombre de manifestations où les forces de droite portèrent cet emblème du Hinomaru. Or c'est ce jour-là que nous avons commencé le tournage de *Chansons paillardes japonaises*. La différence est que dans le film, sur le drapeau que l'on porte à la manifestation, le rond n'est pas rouge mais noir. C'était la première fois que je faisais apparaître un Hinomaru dans mes films.

Quant à la signification de ce drapeau, elle est la même dans *La Pendaison* et *Petit garçon* (et dans les deux films j'ai fait apparaître à la fois le Hinomaru rouge et le noir), sauf que dans *La Pendaison* j'ai voulu un effet logique, tandis que dans *Petit garçon*, j'ai plutôt voulu un effet de l'ordre du sentiment.

Cahiers Quel est exactement pour le Japon la signification de cette inversion du rouge au noir ? Est-elle la même que pour nous ?

Oshima Au Japon, on connaît, bien sûr, le drapeau rouge du communisme, mais le drapeau noir de l'anarchisme n'est pas très connu. Donc, en ce sens, les spectateurs japonais n'ont peut-être pas senti le même type de différence que l'on peut sentir ici. Mais je n'ai pas voulu non plus que le noir s'identifie à l'anarchisme. Au contraire. Au contraire : le Hinomaru, avec cette forme que l'on connaît, rend déjà conscient de l'Etat du Japon. Quelle que soit la couleur, rouge, noire ou jaune, la signification première, du seul fait de la forme, est la relation qu'on établit avec le Japon. Cela est et reste toujours un Hinomaru.

Mais si l'on passe maintenant à la différence de couleur (qui, à un premier stade, est donc secondaire), on trouve, avec le noir, la signification de cérémonial funèbre que j'ai voulu donner : la mort de quelque chose. Car pour les cérémonies funèbres, au Japon, les couleurs sont toujours le noir et le blanc. Donc, le Hinomaru au rond noir peut être considéré de deux façons : politiquement, c'est la mort du Japon et négativement, cela voudrait dire que dans l'état actuel du Japon tous les Japonais sont destinés à mourir.

Cahiers Il y a aussi le fait que dans *La Pendaison* le drapeau japonais est lié à un acte qui est accompli par l'Etat japonais : l'exécution d'un condamné. Dès lors, on peut peut-être penser que, dans *Petit Garçon* ce drapeau est lié à une autre institution traditionnelle : la famille japonaise, famille régie par certains rapports de force, et qui conduisent ici à l' « exécution » du petit garçon.

Oshima Personnellement, je n'aime guère que mes films soient analysés dans le sens de la logique, bien que ce que vous venez de préciser ne soit pas faux, et même plutôt juste. Mais de toute façon, dans *Petit garçon*, par exemple, le drapeau n'est pas uniquement lié à la famille traditionnelle japonaise, car lorsqu'on voit, dans la scène au bord de la mer, le Hinomaru noir, cela se réfère à l'Etat plutôt qu'à la famille.

Cahiers Dans *Voleur de Shinjuku* (sans doute pour nous le film le plus difficile à comprendre) il y a un lien entre répression sociale et sexuelle, lien qui s'établit, semble-t-il, à travers les structures sociales japonaises. Or il intervient dans le film un grand nombre d'éléments provenant de la culture européenne. Nous nous demandons si, dans cette révolution des mœurs japonaises que, semble-t-il, vous souhaitez, vous donnez un sens précis à l'intervention de la culture européenne.

Oshima Il y a cent ans — en 1868 — commença la modernisation du Japon. Or il se trouve qu'avant cette époque les Japonais étaient beaucoup plus réprimés du point de vue sexuel. Par exemple, ils avaient beaucoup de difficultés à utiliser le mot qui veut dire « sexe » en japonais, alors qu'ils pouvaient le faire dans les langues étrangères. Et cela se poursuivit même après 1868 : beaucoup de choses concernant le sexe n'étaient pas possible dans la littérature japonaise qui l'étaient dans les traductions de la littérature occidentale, où l'on conservait certains mots en français ou en anglais. C'est ainsi que la civilisation occidentale a eu beaucoup d'influence et a eu de l'efficacité dans la libéralisation de la répression sociale et sexuelle. Mais actuellement, le Japon, à mesure qu'il atteint un certain point de saturation, ne peut plus avancer dans la voie de cette libération sous la seule influence de la civilisation occidentale. C'est une

des choses que j'ai voulu montrer dans ce film — comme vous l'avez vu.
Cahiers S'agit-il d'une saturation de culture occidentale (ce qui fait que maintenant elle serait devenue inutile) ou bien s'agit-il d'une saturation du sexe dans les formes actuelles (film ou livre) de la culture japonaise ?
Oshima Précisons donc ce qui a trait à ce point de saturation. Il s'agit de la façon d'être du Japon. De la façon dont il a résolu le problème de la répression sociale et sexuelle. Il a été aidé par l'influence de la civilisation occidentale, mais cette façon elle-même de s'en tirer a atteint un point de saturation. Ce ne sont ni la civilisation occidentale ni le Japon qui sont eux-mêmes en cause, mais la façon dont la première a été utilisée par le second.

Au début, il est évident que la différence de niveau entre les deux civilisations (le retard de la civilisation japonaise) rendait utile et fécond l'apport occidental, mais maintenant que les niveaux se sont égalisés, cet apport ne peut plus rien donner. C'est la saturation dont je parlais.

Et cela pourrait également correspondre au point où, précisément, la civilisation occidentale elle-même a atteint une limite, a atteint le point où elle n'est plus en mesure de jouer (sur le Japon entre autres), le rôle qu'elle pouvait jouer auparavant.
Cahiers Voulez-vous dire par là que ces problèmes (par exemple l'échec sexuel dans *Shinjuku*) subsistent, et que ce ne sont pas les libérations dans l'ordre de l'expression (ou de l'art) qui vont aider à les résoudre ? Donc, face à la matérialité des problèmes, les solutions d'ordre théoriques, qu'elles soient occidentales ou japonaises, n'auraient plus d'utilité ?
Oshima Je ne pense pas qu'il y aura pour ces problèmes une solution qui relève du langage, ou qui soit de l'ordre de la logique. Par contre, ce qui peut résoudre certaines choses, c'est d'abord l'action qui consiste à réaliser une révolution en soi-même. Ici je préciserai que cette action, outre son sens d'action directe, doit aussi englober toute action qui relève de l'ordre de l'imaginaire.
Cahiers Pouvez-vous nous préciser ce que vous entendez par révolution en soi-même, avec ses deux dimensions d'action directe et d'action par l'imaginaire ? A quel type de changement cela correspond-t-il ?
Oshima D'abord, il y a une chose que je n'aime pas dans le mot changement. C'est que ce mot suppose toujours un lien entre ce qui vient après et ce qui était avant, un lien avec le passé. Or je pense que cette révolution dont je parlais doit vous couper complètement du passé. Il faut qu'une négation vienne s'instaurer entre présent et passé et qu'il ne subsiste plus aucun lien entre eux.

Cela dit, cette révolution en soi-même peut s'accomplir différemment : cela dépend des cas, cela dépend de chacun...

En ce qui concerne l'ordre de l'imaginaire, je vais tenter de l'expliquer en repartant de mes premiers films. A cette époque-là, ce qui était à la base de mes films et définissait l'action des personnages, c'était le désir. Or, quand on part du désir, on finit toujours par s'apercevoir des limites du désir, et ces limites empêchent l'action, car au moment où on les connaît, il n'y a plus d'action possible. C'est ce dont je me suis aperçu, et avec moi d'autres cinéastes japonais qui ont pris aussi le désir humain pour base et qui en viennent aujourd'hui de plus en plus à envisager la limite de ce désir, et dans leurs films mêmes. A ce moment-là, je me suis dit que, au-delà du désir, on faisait le saut dans l'imaginaire. C'est, semble-t-il, avec *Les plaisirs* que j'ai commencé à traiter, dans cet esprit-là, de l'imaginaire. Ensuite, ce fut, de façon plus évidente, avec *Les chansons paillardes japonaises* puis *Eté japonais : Suicide à deux*. Finalement, je crois qu'avec *La Pendaison* je suis arrivé à traiter ce problème de l'imaginaire comme étant la structure même du film.
Cahiers Comment concevez-vous les rapports entre l'imaginaire et le désir ?
Oshima La question n'est pas de définir la différence entre l'imaginaire et le désir (qu'on pourrait cependant esquisser en disant que l'action du désir est plutôt instinctive et celle de — ou par — l'imaginaire, plutôt intellectuelle). L'imaginaire, me semble-t-il, est ce qui apparaît quand le désir se trouve interdit ou ne peut se manifester, et cet imaginaire est plus profond que le problème du désir. On peut faire des actions dans le domaine de l'imagination et, de ce qu'on a imaginé, on peut réaliser une action. C'est dans ce sens que j'ai parlé d'action par l'imaginaire.
Cahiers Mais autant on voit bien ce que peut être l'action de l'imagination dans le domaine artistique, érotique et sexuel, autant on a peine à la concevoir dans le domaine politique. Or il semble bien que ce soit là précisément le thème de *La Pendaison* et on voit mal comment, là, il peut y avoir action.
Oshima Moi aussi, je le vois mal. Je pense qu'il est presque impossible que, dans le domaine de la politique, l'imaginaire puisse réaliser une action réelle. Mais je dis PRESQUE impossible, et quand cela se produit, on a une révolution. Mais il y a une différence entre la révolution entendue au sens traditionnel et qui est une explosion de désir (pour moi cette notion me paraît un peu fausse), et cette révolution dont je parle, qui partirait de l'imaginaire.
Cahiers A la lumière de ce qui vient d'être fait, pouvez-vous préciser la nature du lien qu'il y a, semble-t-il, à la fin du *Journal du Voleur*, entre les émeutes et la réalisation du désir ?
Oshima Pour moi, je préférerais parler d'autre chose que de « réalisation du désir ». Car les deux jeunes gens sont partis d'une situation où leurs désirs n'étaient pas suffisants. Donc, au lieu d'obtenir la satisfaction du désir, ils ont été amenés à réaliser une action, et de par cette action, ils se sont liés à l'action des autres hommes.
Cahiers En somme : on peut dire qu'il a fallu d'abord une révolution en eux-mêmes pour qu'ils en arrivent au degré du désir.
Oshima Peut-être, après la fin du film, en arriveront-ils à agir le désir.
Cahiers Il me semble que *Conte cruel de la jeunesse* commençait également par des manifestations. Ensuite, on voyait les problèmes d'un jeune couple. C'était donc déjà la même thématique.
Oshima Dans *Conte cruel* et le *Journal*, le thème est le même dans la mesure où l'on voit, dans les deux cas, la jeunesse actuelle du Japon. La différence est que, dans le premier, j'avais encore une certaine confiance dans le désir, tandis que, dans le deuxième, je suis parti d'un autre stade : celui où je considère que le désir est insuffisant. Mais une autre chose est peut-être aussi intervenue : c'est qu'entre ces deux films, éloignés de dix ans, la société elle-même du Japon a changé.
Cahiers Mais dans les deux cas, il semble qu'il y ait un lien entre le passage au désir et le passage à l'élan révolutionnaire, et ce lien est le sang.
Oshima Le lien entre les deux types de scènes est peut-être en effet que la jeune fille fait son action tout de suite après avoir vu le sang et que les émeutes, d'autre

part, sont également une action qui prend place aussitôt après la vision du sang.

Mais dans les deux cas, si l'action, précédée par le désir, s'effectuait dans le sens du désir, alors on aurait d'abord l'action et, peut-être, comme résultat de cette action, le sang. Mais je pense qu'actuellement la situation suit plutôt l'ordre suivant : d'abord le sang, et ensuite l'action.

Cahiers Alors quelle est ici, dans *Voleur de Shinjuku*, la signification du geste que fait la jeune fille avec le sang sur son ventre ?

Oshima Elle imite la façon de faire hara-kiri.

Cahiers Or, à ce moment-là, tous les acteurs détournent les yeux, s'en vont, et il ne reste plus que le couple. Il semble qu'on ait ici, plutôt qu'un geste se référant au hara-kiri, une sorte d'action magique qui ressortit justement à l'ordre de l'imaginaire, dont on pose une fois de plus la question de l'efficacité.

Oshima Il y a effectivement un lien entre son geste et le départ des acteurs. Les acteurs (c'est-à-dire Kara Juro et son groupe qui se conduisent comme des agitateurs ou des mikos (1) et font bouger tout le quartier de Shinjuku) partent juste au moment où la jeune fille leur prend, leur vole le geste du hara-kiri, parce qu'à ce moment-là il y a une sorte de transmission du rôle de Kara Juro qui passe à la jeune fille.

Cahiers A ce moment-là, peut-on penser que la représensentation a un pouvoir sur les événements et que le théâtre a une efficacité réelle ?

Oshima Dans le contexte du Japon et du quartier de Shinjuku, cela reste toujours au niveau du théâtre, d'une action artistique, politique sans doute, sur un certain plan, mais avant tout artistique.

Cahiers Ce qui fait la force de *Petit garçon*, c'est qu'on est dans l'absence d'émotion, de sensibilité — comme le petit garçon lui-même, qui à un moment dit : « moi je ne sens rien, je ne pense rien ». C'est un moment très fort, mais à la fin, tout semble se délier lorsqu'on a ce moment d'émotion où le petit garçon se met à pleurer. N'est-ce pas affaiblir la violence du film ? Ne peut-on penser qu'à ce moment-là les deux sentiments que vous avez voulu exprimer se détruisent l'un l'autre et que la colère est abolie par la tristesse ?

Oshima Si nous ne concevons pas que cette scène finale : l'acte de pleurer, est un acte à la fois naturel, humain et extraordinaire, alors, peut-être qu'en effet la force totale du film a été perdue. Pour moi, j'ai voulu qu'à ce moment-là le petit garçon en arrive à un autre niveau, un niveau qui dépasse celui où l'on peut refuser le sentiment, une autre dimension.

Cahiers N'est-ce pas quand même une sorte de sauvetage ?

Oshima A mon sens, étant donné qu'il est sauvé presque religieusement, il débouche sur une réalité où il ne trouve aucun sauvetage.

Cahiers Le premier plan de *Petit garçon* nous montre l'enfant qui joue et chante devant une sorte d'autel. Cette scène ne se place-t-elle pas en fait après l'action du film — qui dès lors ne serait tout entier qu'un flash-back ?

Oshima Lorsque nous avons fait le film, ç'a été très simple : nous avons pensé que le petit garçon faisait une répétition pour s'exercer à bien pleurer et se trouver prêt ainsi à se jeter sous la voiture et ressortir de l'« accident » avec l'air qui convient à quelqu'un qui vient de subir un choc. Dans la scène de la fin, au contraire, le petit garçon va vraiment pleurer, sans qu'il y ait eu répétition. Voilà ce à quoi nous avons pénsé, mais cela dit, je trouve que l'impression que vous avez eue est très intéressante.

Cahiers Si nous avons eu cette idée c'est que, dans ce plan du début, le garçon chante la chanson du pont. Or plus tard, dans la scène de l'hôtel, le petit garçon entend cette chanson. On peut dès lors penser, soit qu'il la connaissait déjà, et que la femme de l'hôtel la lui remet en mémoire, soit, tout aussi bien, qu'il chante cette chanson dans la première scène du film, parce qu'il l'a apprise lors de la scène de l'hôtel... Dans cette dernière hypothèse, on doit bien admettre que tout le film se passerait avant cette première scène.

Oshima En fait cette chanson du début est une chanson d'adieu à son quartier natal, chanson qui va l'émouvoir quand il va l'entendre par la suite à l'hôtel.

Cahiers Lorsque vous étiez critique, qu'aimiez-vous dans le cinéma japonais ?

Oshima Jusqu'à l'époque où j'ai réalisé mon premier long métrage, j'ai toujours détesté tout le cinéma japonais. Aujourd'hui, je continue de le détester, y compris mes propres films.

Mais la revue de cinéma que j'ai faite avec mon ami (2), bien qu'elle n'ait duré que trois ans, a eu je crois une certaine influence, influence qui se fait toujours sentir sur le cinéma japonais actuel. Cette revue s'appelait *La Critique du Cinéma*.

Cahiers Avez-vous été influencé par les cinéastes que vous avez aimés (et que nous supposerons dès lors non-japonais) ?

Oshima Quand je dis que je détestais le cinéma japonais, le mot qu'il faut employer pour définir mon sentiment est vraiment le mot *haine*. Mais cette haine signifie aussi que j'ai beaucoup appris du cinéma japonais. J'ai d'ailleurs appris autant du cinéma américain, surtout celui de l'immédiat après-guerre, ainsi que du néo-réalisme italien. Non peut-être en tant que cinéaste, mais surtout en tant que cinéphile.

Cahiers Cette haine du cinéma japonais s'appliquait-elle à certains cinéastes en particulier ? Pour nous, par exemple, nous n'avons connu longtemps du cinéma japonais que Mizoguchi et Kurosawa (et nous avons aimé d'abord Mizoguchi contre Kurosawa, alors que maintenant nous aimons les deux) et nous aimerions savoir si cette haine était aussi dirigée contre eux ?

Oshima Ma haine du cinéma japonais englobait absolument tout. Car jusqu'alors, ce n'étaient pas les auteurs qui faisaient les films, mais les sociétés productrices qui définissaient absolument tout. Ceci est une explication entre autres. Mais à partir du moment où j'aime dire que je détestais ce cinéma, je n'aime pas qu'on tente l'explication de cette haine.

Pourtant je veux ajouter une chose : en Europe, on a toujours parlé de la beauté formelle du cinéma japonais, mais on a eu le grand tort, à mon avis, de ne jamais parler suffisamment du contenu. Pour moi, par exemple, j'espère qu'on parlera avant tout du *contenu* de *La Pendaison*. Parce que la forme est quelque chose qu'on peut emprunter et à partir de quoi, de toute façon, on peut toujours faire n'importe quoi. Tandis qu'avec le contenu il faut partir de choses qui vous sont propres. Comme je suis parti, par exemple, de la colère et de la tristesse dont je vous ai parlé au début. Donc, si je me refuse, moi, à parler du cinéma japonais, je puis au moins vous dire la façon dont j'aimerais qu'on en parle.

Cahiers Mais à cette haine il n'y avait vraiment aucune exception ?

Oshima Non. (Propos recueillis au magnétophone.)

(1) Le « miko » est un personnage traditionnel, qui joue le rôle d'intermédiaire entre l'ici-bas et l'au-delà.

(2) Il s'agit de Yoshida Yoshishige (entretien à paraître).



OSHIMA NAGISA ET YUN YUN-DO : TOURNAGE DE « KOSHIKEI » (« LA PENDAISON »).

« LA PENDAISON » (EN HAUT : YUN YUN-DO ; EN BAS : KOYAMA AKIKO).

2. Oshima et les corps-langages, par Pascal Bonitzer

1. *La critique hallucinée.*

La critique dite tautologique ne se contente pas d'affirmer l'identité de l'Auteur à lui-même. Il lui faut aussi prononcer l'identité de l'œuvre à elle-même, c'est-à-dire en fait réduire son énoncé au signifié le plus neutralisant. Ainsi, le geste automatique devant un film aussi peu récupérable que *Koshikei* a été de l'enclore dans la gangue de son sens le plus superficiel, le plus rassurant. Par le pointage et la répétition des idéologèmes les plus visibles (Oshima / Koyama Akiko déclarant : « je suis contre la peine de mort », la caricature et la destruction du cérémonial de la pendaison), par le cri unanime : « c'est un pamphlet contre la peine de mort », par le rejet du plus difficile dans la catégorie prétendue subversive du grotesque, elle — la cri. taut. — a cru ainsi préserver sa cécité professionnelle (pour paraphraser une expression de Michel Deguy). Or, il se trouve que la pure transparence à soi de son discours n'a pu cette fois occulter l'opacité feuilletée du film, qui, non pas refoulée, mais forclose, a fait retour en un texte exemplaire, sous forme, il va sans dire, d'hallucination : il s'agit de l'article de Claude Veillot (*Express* n° 954) intitulé « Le Japon en minijupe », et qui commence ainsi : « *Pendu récalcitrant* dont la corde a cassé, *un condamné à mort devenu, dans l'épreuve, amnésique, va être supplicié de nouveau* ». Je n'insisterai pas sur la symbolique par trop évidente de la corde cassée. Mais cette hallucination, puisque c'en est une, met l'accent sur le *nœud* problématique du film, la tache aveugle, le lieu décisif du silence critique, et le point précis où s'amorcent les difficultés de sa lecture : qui sont peut-être aujourd'hui celles de *toute* lecture des films (et pas seulement).

L'hallucination signifie évidemment ceci : si la corde avait, en ce seuil de la fiction, vraiment cassé, aucun *dérangement* ne serait intervenu dans son cours, ou encore, la représentation classique du rapport cause/effet n'aurait pas été mise en question. Or, le premier, sinon le seul problème de *Koshikei*, c'est celui que figure cette première énigme : *la corde ne fonctionne pas comme une corde réelle / le pendu ne réagit pas comme un pendu réel.*

Ainsi, l'hallucination de la corde cassée ne serait qu'un symptôme de l'affolement critique devant le surgissement, un peu partout, de films dont « l'écriture » (c'est-à-dire l'inscription, sur pellicule, selon les moyens de la mise en scène et du montage, d'un jeu (de) signifiant(s)) n'est plus désormais rigoureusement asservie à ces manifestations du logocentrisme que sont le scénario et/ou le discours de la fiction — des films dont l'écriture dépasse et « comprend » le champ réservé de la narration fictionnelle (fût-elle celle du « documentaire »).

2. *Le spectateur exorbité.*

Le film comme représentation plus ou moins crédible d'un fantasme de fantasme (la fiction représentant la « réalité ») s'efface aujourd'hui. Il n'est pas étonnant que cet effacement suscite des *fantômes*, mais cette fois reconnus comme tels.

Et nul doute que dans ce film de fantômes qu'est *Koshikei*, il y ait un pont à passer, qui ne saurait être que celui qui mène d'un système de lecture à un autre. Un pont brisé. Soit la trace du film, son écriture (à mettre en rapport, peut-être, et selon une analogie réglée, avec cette autre « écriture » « brisée » qu'est celle du *rêve*, si l'on prend « égard aux moyens de la mise en scène », comme — l'inévitable — J. Lacan traduit l'expression freudienne « *Rücksicht auf Darstellbarkeit* »... ?)

Dans un premier temps, la lecture s'attache à un certain nombre de dénotations évidentes, donc suspectes, mais leur articulation logique demeure interdite. Tout se passe à première vue en effet comme si le récit — si l'on peut appeler ainsi ces brisements, lacunes, bifurcations, interférences verticales — se moquait de ses *denotata*, de la proposition fictionnelle continue qu'il produit, véhicule et ruine tout à la fois. (Comme de ces rêves dont Freud dit que leur bizarrerie manifeste signifie un principe latent de dérision). Comme s'il s'agissait de briser cette *unité*, ce noyau de la fiction (l'histoire d'une pendaison ratée) qui fut prise pour la lettre du film, par la dérivation de son récit dans un espace de discontinuité — *sautes* de temps et de lieux délirantes, *écarts* aberrants des actions aux situations, *décrochements* brusques de la narration, *apparitions/disparitions* inexpliquées de figures dont le statut ontologique reste problématique. Sautes, écarts, décrochements, etc., qui affolent la lecture, exorbitent le spectateur. Or il importe de savoir si ce bouleversement répond à une stratégie réfléchie portant sur le discours filmique, ou relève d'une pratique anarchique de sape, d'une métaphysique de la destruction.

3. *Le récit aveuglé* (*le concept de crime*).

L'événement qui enclanche le récit est, nous l'avons vu, un événement originairement *troué*, lacunaire, qu'aucune récurrence ne peut venir expliquer puisque son illisibilité est purement fonctionnelle : et comme il engendre toute la chaîne, il est normal que le trou de signification se retrouve partout en celle-ci. C'est donc en fonction de cette tache aveugle du récit qu'il faut articuler sa lecture.

Si l'on ne tient pas compte de ses multiples déterminations symboliques, la corde apparaît, en tant qu'élément fonctionnel de la narration, comme une simple machine à séparer R de lui-même. A partir de là, le récit s'organise sur l'un de ses axes comme un problème logique (surdéterminé idéologiquement), problème formulable dans sa plus grande généralité ainsi : *il faut que R inconscient devienne R conscient* (ce qui, soit dit en passant, reflète curieusement le fameux *Wo es war, soll Ich werden* freudien). Et qui ne peut recevoir de solution de type narratif, vu le « trou » dont j'ai parlé. Il correspond donc à la tension propre du film, à l'insistance de son sens. « R conscient », cependant, cela signifie pour l'Etat, selon les données de la fiction, conscient de son crime, c'est-à-dire acceptant de mourir pour l'avoir commis : la division fictive, fictionnelle, du sujet R exprime donc la division juridico-(politico)-religieuse innocent/coupable, division dont la mesure est donnée par la notion de crime.

Le film — le récit — n'est rien d'autre que la mise en place et l'exploration de l'espace du problème du rapport de R à son « crime », du rapport de R à « l'Etat ». Mais, si c'est « l'Etat » qui définit le « crime » (le viol et le meurtre comme crime), qu'est-ce donc, selon *Koshikei*, que « l'Etat » ?

Le dernier épisode de *Koshikei* (« R accepte d'être R pour tous les autres R ») le désigne comme cet ensemble abstrait et invisible dont les fonctionnaires sont les pièces. Mais davantage : ce n'est rien d'autre que l'un des deux Noms de la *lumière du Dehors qui aveugle R* (l'autre étant, selon le prêtre, Dieu). C'est-à-dire, puisque le film

invite, particulièrement en ce point, à lire une articulation symbolique, et la lecture est évidente, le Nom-du-Père.

Auquel il faut se garder de réduire le signe de l'Etat. Car l'espace idéologique du film est fait de ce *glissement* constant, fondé sur la plasticité, ou si l'on préfère la polysémie, des *figures* (1), d'un signifié à l'autre, d'un signifié sur/sous l'autre, selon la déchirure maintenue, ou plus exactement la *disjointure*, entre le politique et l'érotique. Disjointure qui, si elle affecte la notion d'Etat telle que le film la pose, renvoie surtout au crime de R, et précisément en tant que le sens du film lui est fondamentalement lié.

Car il ne va pas de soi qu'un double viol et meurtre constitue une protestation contre les crimes de l'impérialisme japonais, ou la base d'une mise en question du pouvoir de l'Etat sur la vie des individus. Et tout le film est fait de retours successifs sur ce crime (que ce soit sous la forme des multiples niveaux de « représentation » donnés par les fonctionnaires ou sous celle du dialogue R-Akiko) puisque c'est sa reconnaissance par le condamné qui décide de l'issue.

Mais le film s'achève sur une impasse, une obscurité, une contradiction (R accepte de mourir pour tous les autres R, bien que se sachant innocent). C'est donc bien le « crime » la tache aveugle du film, ou si l'on veut, son inter-dit. Le crime, à entendre doublement, selon la structure double du film : comme *élément de la fiction ;* comme *concept du corpus logique* auquel celle-ci renvoie.

Dans le champ de la fiction, la structure du crime est double : politique, érotique. C'est un attentat anarchiste *et indissolublement* une impulsion sexuelle. Si les fonctionnaires échouent à le représenter, c'est qu'il est ces deux choses à la fois. Or les fonctionnaires ne peuvent penser la relation des causes et des effets que selon le système classique, c'est-à-dire légal, de la représentation (aux deux sens du mot), fondée sur la psycho-sociologie (la narration de Watanabe, la séquence de la « famille coréenne »), dont on voit l'impuissance.

La tache aveugle des fonctionnaires, c'est l'existence d'une relation structurale entre le crime de R et l'Etat. Si le crime est double, en effet (et double en plusieurs sens : deux fois viol et meurtre, sur un être marqué du signe de la Mère parce que c'est une fille et du signe du Père parce qu'elle est Japonaise : soit une mise en scène de l'Œdipe, dont le film est la trace à rebours, si l'on peut dire), c'est à cause du double statut de l'Etat :

— d'une part, instance réelle, déterminée par l'histoire de la colonisation des Coréens par l'impérialisme japonais ;

— d'autre part, entité abstraite et anhistorique, surdéterminée on l'a vu par le Nom-du-Père.

D'une part, R subit une oppression réelle : misère sociale et sexuelle, faim et masturbation.

D'autre part, conséquence de cette misère, il « rêve ». (Comme il le dit à son étrange « sœur », il « mélange le rêve et la réalité », ce qu'elle attribue à ses pratiques masturbatoires). C'est-à-dire qu'il développe un fantasme, le fantasme de la fille à bicyclette.

Le crime est la réalisation du fantasme (une fille à bicyclette, etc.), son accomplissement sous les yeux de « l'Etat » :

— d'une part, il brise le cercle d'inhibition dans lequel la misère maintient R en réalisant son désir ;

— d'autre part, il referme le cercle du fantasme en en mettant en place le second terme, l'Etat comme Père fantasmé.

Ce qui rend *Koshikei* si inquiétant, c'est que pas seulement Akiko est un fantôme (le fantasme féminin de R), mais les fonctionnaires, « à moitié », du fait qu'ils participent de la double structure de l'Etat : l'extravagance de leur comportement dénote leur inconsistance.

Que ce tissu fantasmatique renvoie la fiction à elle-même, il n'y a rien d'étonnant.

Or il y a continuité, voire coïncidence, dans *Koshikei*, entre le film et sa fiction, entre le filmique et le filmé. Ces ellipses fulgurantes, ces blancs du récit, etc., *sont* les évanouissements d'Akiko, ses réapparitions, etc. La détermination, en termes d'écriture, de cette « continuité » ou homologie structurale, reste liée à la notion de crime.

La question latente, jamais posée dans *Koshikei*, mais le parcourant entièrement, tout au moins selon son axe logique, est celle de la définition de cette notion, en tant qu'elle imprime sa marque au récit, en tant que celui-ci en est le « retour ». Or il ne semble pas qu'il y ait de réponse possible à cette question. En effet :

— pour l'un des termes du fantasme (Akiko), l'Etat est criminel et la peine que lui inflige R est le viol/meurtre des deux Japonaises (elle va même jusqu'à imaginer que les 600 000 Coréens du Japon accomplissent chacun le même geste) ;

— pour l'autre (l'Etat) R est criminel et justiciable de la peine de mort.

Cercle vicieux, dont la suspension de la pendaison et l'échec de la représentation du crime sont l'inscription, si l'on peut dire, réelle. Reste R, et aussi le film lui-même en ce qu'il n'est pas la seule mise en scène du fantasme mais celle du rapport de R au fantasme (ou cercle vicieux) et de sa tentative pour en sortir.

Donc, si le crime est indissolublement cet acte réel et cet acte fantasmatique que nous avons dit, le clivage de R, et le clivage logique et narratif du film du même coup, ne peuvent que perdurer (le film « ne pas finir ») ou se briser sur le suicide sacrificiel de R et la fin, non moins sacrificielle (« merci à vous, qui avez vu ce film » — le parallélisme ou l'homologie spectateurs/R/film désigne le sujet en présence de la loi, sous ses trois instances dans l'articulation cinématographique) de *Koshikei*. Dans les deux cas la question « qu'est-ce que le crime » ne reçoit pas de réponse.

Il faudrait donc dire que le crime, c'est le film lui-même, comme écartèlement entre deux réponses ou deux *positions* possibles. Le crime, c'est simplement le moment où le rapport du sujet à la Loi se renverse. Moment ponctuel, théorique, « éclatant » et indéfinissable puisqu'il (est) ce qui rend possible la définition.

En d'autres termes, le crime, *c'est la différence entre* deux types de récit (p. ex. celui d'Akiko et celui de Watanabe), deux types de récit sur le crime.

(Confrontation : P.P.P., dans ce film à la première personne qu'est *Porcile*, implique (mais avec plus de candeur) la même notion : ce qui est au principe de la refente du film autour de deux récits qui n'ont de commun que cet « indicible », qui s'organisent symétriquement de part et d'autre de cette béance, dont la collure est la trace.)

4. *La fiction éclatée.*

Le pointage de cette différence dans *Koshikei* passe par la mise en place d'un système technique théorisé de part en part, dont on a dit les effets, et qui peut se définir par une règle d'émergence des éléments fictionnels dans leur lieu propre et désigné comme tel, à savoir l'Imaginaire (celui du spectateur, bien entendu, à condition de préciser que c'est le film qui le fixe, lui assigne un lieu, « est » son lieu).

Emergence qui est celle d'une contradiction (le signi-

« LA PENDAISON » (EN BAS : TOURA MUTSUHIRO, ADACHI MASAO, KOMATSU HOSEI, SATO KEI, WATANABE FUMIO, ISHIDO TOSHIRO).

fiant filmique impressionnant le réel et produisant de l'imaginaire) et qui jusqu'à présent s'est soldé soit par « l'effet de rêve », soit, dans les meilleurs des cas (*La Voie Lactée*) par une dynamique fictionnelle particulière, bien que, à désigner le fictif de la fiction, on vise nécessairement le concept de ce qu'elle prétend traduire.

Dans *Koshikei*, la tension, l'écart persistent à travers la « dynamique fonctionnelle particulière ». Doublement :

— d'une part, il y a entrelacement, inextrication entre l'écriture de *Koshikei* et sa fiction ;

— d'autre part, l'écriture (de) sa fiction s'enlève sur le fond *d'une autre écriture et d'une autre fiction*, celles qui servent de liminaire au récit, et donc en font partie.

Il s'agit de la séquence « objective », commentée par Oshima lui-même, où est montrée la pendaison, la vraie pendaison, le « vous-voyez-comment-ça-se-passe-une-pendaison-ce-n'est-pas-joli » que les critiques et les 71 % de Japonais qui sont pour la peine de mort auraient salué avec la gravité et le recueillement requis, si *Koshikei* s'y était réduit.

Fiction d'un pamphlet, fiction d'une pendaison qui tombent de part et d'autre de la ligne de représentation, mais renforcent l'un l'autre l'emprise de la fiction (en fait, cette séquence a aussi une autre fonction : exposer les mécanismes, les objets, le lieu, l'espace (= les métaphores) à partir desquels et dans lesquels le récit se déploiera).

La fiction, au sens de l'écriture horizontale ou *asservie* d'un réel fictif, il n'est pas exagéré de dire qu'elle est le terme dénoté *répressif* du film. En effet :

— le mouvement du film, dans l'écart de la séquence liminaire à l'ensemble du récit, dit clairement que l'écriture horizontale, dès qu'il s'agit de convaincre ou simplement de dire transitivement, manque le but ;

— la même écriture est régie par le code de l'idéologie dominante, par la loi, soit exactement ce que le film s'attache à dénoncer à tous les (ses) niveaux ;

— enfin, parce que l'horizontalité de cette écriture ne pose pas, *a priori*, de problèmes de lecture, il sert cette autre figure de la loi, de « l'Etat » que sont les grandes compagnies de production, la Shochiku p. ex.

On dira donc que le film tout entier peut se concevoir comme le viol, sinon le meurtre, de ce concept de la fiction, sous le nez de la Shochiku (mais dans le champ de la Sozosha).

Mais il faut aussi ajouter que ce crime que figure et dont s'écartèle *Koshikei* est un crime imaginaire, c'est-à-dire pas-un-crime. En même temps que la fiction se désigne comme fiction, elle suscite le quatrième côté — comme absent. La « tension criminelle » du film est cette tension du fictif à s'annuler et s'accomplir dans le non-fictif (« vous, qui avez vu ce film »), mouvement qui correspond à celui du Baron de Münchhausen se tirant par les cheveux pour s'élever en l'air, mais plus encore, à celui qu'une des nombreuses anaphores circulaires de *Koshikei* décrit très bien : à savoir ce qu'on pourrait dénommer « l'économie du ver solitaire » : R se nourrissant *de ce qui se nourrit de lui* (tandis que la corde figure la chasse d'eau), image qui pour être seulement mimée n'en est pas moins vertigineuse.

Et renvoie à cette « forclusion » du spectateur par le récit filmique, qui constitue celui-ci — l'impossibilité de son action (cf. *Le Désert rose* de S. Daney in Cahiers n° 212), dont *Koshikei* est, aussi, la métaphore.

Pascal BONITZER.

1) On devrait dire : des corps-langages, terme que G. Deleuze applique aux personnages des romans de Klossowski, avec lequel Oshima n'est pas sans parenté.


Abe Tetsuo et Koyama Akiko dans « Shonen » (« Petit garçon »).

3. A propos de "Petit Garçon", par Jacques Aumont

S'il est probable que, par défiance et ironie envers « l'art », Oshima se garderait bien de répondre à la question « Qu'est-ce que le cinéma ? », il est aussi vraisemblable qu'à cette autre question, d'ailleurs singulièrement plus urgente, « Qu'est-ce que faire un film ? », il répondrait que c'est avant tout « résoudre un grand problème d'actualité » : on sait la prééminence qu'il accorde, comme plusieurs autres cinéastes japonais, au sujet de ses films. Et même, bien plus que Kurosawa (plus préoccupé d'individualisme exemplaire) ou Masumura (chez qui la solidité du rapport à la réalité est avant tout utile à l'apparition du fantastique), Oshima se veut, par l'emploi exclusif de « faits divers » comme sujets de ses films, et l'insistance qu'il met lui-même (dans et hors ces films) à affirmer leur « authenticité », explicitement l'instrument d'une sorte de « témoignage » sur le Japon contemporain. C'est sur ce statut particulier que le cinéaste s'assigne à lui-même, que nous devons d'abord nous interroger.

Rien d'anodin dans une utilisation systématique du « fait divers » par le cinéma, puisque, ne se constituant comme tel qu'à fonctionner de façon autonome par rapport à son référent événementiel (causes et effets inclus), comme pure anecdote faisant déjà récit, le fait divers a par lui-même le statut d'une fiction (fiction dont l'importance qu'on lui accorde est le signe d'une conviction que, de par sa concision même, le fait divers « parle » de la réalité mieux qu'elle-même ne peut le faire : qu'il est une *interprétation* de la réalité : c'est bien ainsi que l'utilisent des dévoreurs de faits divers comme Montaigne ou Paulhan).

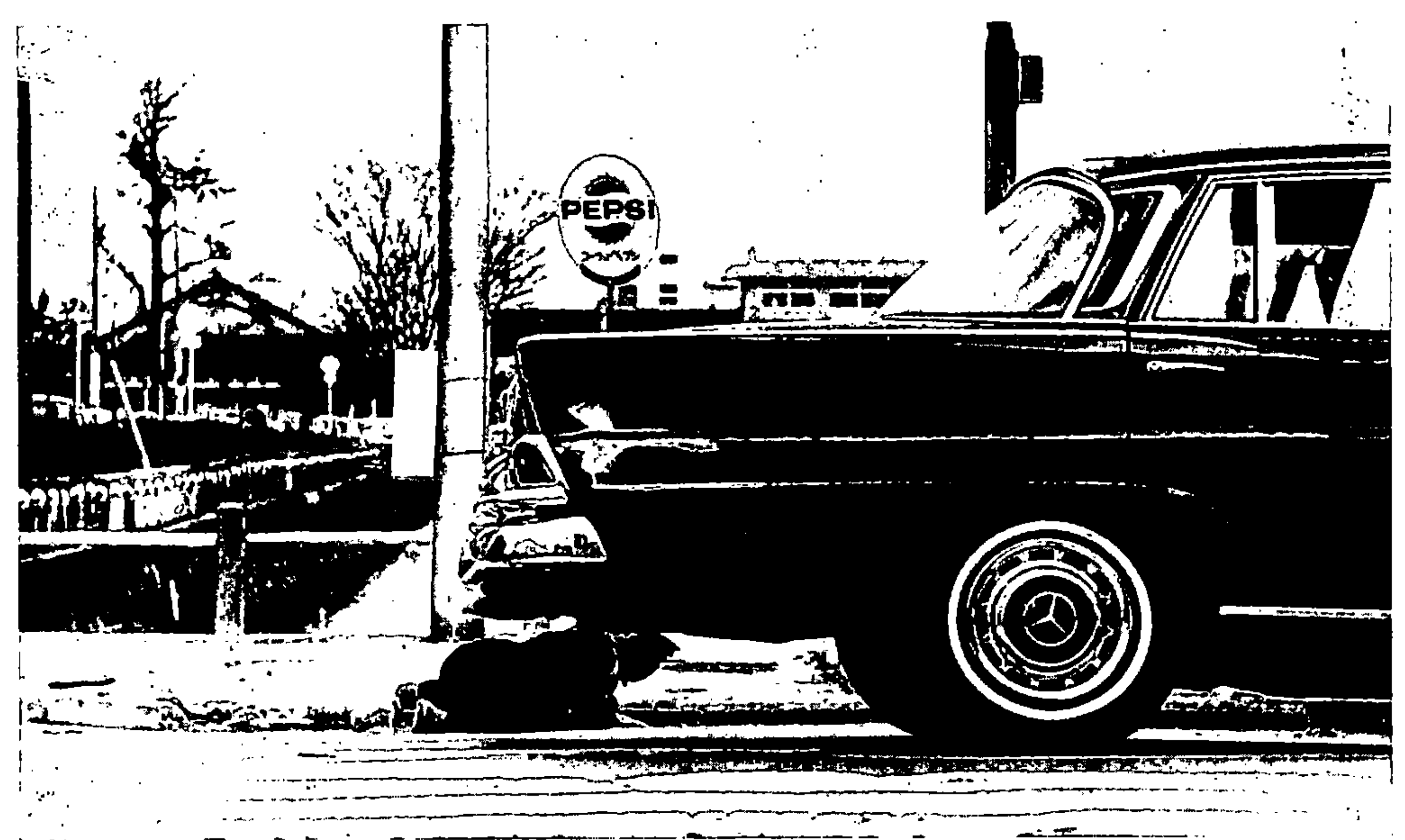
On voit le danger que comporte, et les partis pris que suppose, une utilisation « innocente » du fait divers comme garant de conformité au réel : par définition même, appauvrissement de la réalité, il pourra tout au plus s'orner des effets d'un style, sans jamais autoriser le projet (d'ailleurs irréalisable) de « rendre compte » d'une réalité (d'un problème). Si les films d'Oshima nous semblent importants, c'est, entre autres, par le travail qu'ils effectuent à partir de ce matériau qu'ils se sont choisis :

— critique et négation systématique du sens (de tout sens possible) qui serait celui, brut, du fait divers ; ainsi de *La Pendaison,* qui n'est surtout pas un film « sur la peine de mort » (cf. Cahiers n° 217) ; ainsi de *L'Obsédé en plein jour,* où le principe même du film, morcellement hyperfin des séquences et imbrication spatiale et temporelle de fragments disloqués du « texte » primitif, est l'image en abyme de ce projet global ;

— réinvestissement de ce matériau par une multiplicité de sens qui lui sont a priori extérieurs, le film fonctionnant comme processus d'accumulation de « strates » dont chacune s'additionne à la précédente, l'altérant sans l'annuler : processus qui, en soi, n'est pas neuf, mais qu'Oshima a le mérite de produire de façon particulièrement lisible, et dans le cas du *Journal du voleur de Shinjuku,* par exemple, clairement théorisée, avec la constante circulation théâtre-vie-cinéma à l'intérieur même de la fiction.

Ainsi de *Petit Garçon :*

L'anecdote du film, déjà décrite par ailleurs (n° 215), est le type même du fait divers : histoire bouclée totalement vraisemblable (comportant juste la dose d'invraisemblance — les signes extérieurs d'étrangeté — nécessaire pour passer pour telle. A remarquer d'ailleurs que c'est dans la mesure où elle est vraisemblable que l'anecdote est réellement insignifiante : d'une certaine façon, seul l'invraisemblable produit du sens) et de plus — à



Abe Tetsuo dans « Shonen ».

l'inverse des plus complexes, et plus ostensiblement faits pour être « lus », *Pendaison*, *Obsédé* et *Journal du voleur* — parfaitement linéaire et « limpide » : une « simple histoire », si simple que l'à-première-vue du film déroute, donnant par cette ostentatoire pauvreté de l'anecdote (tout ce qu'il y a de bizarrerie dans celle-ci, résumé en un carton au début du film) déjà le sentiment qu'existe un centre caché du film. Caché pas très loin, d'ailleurs, puisqu'une vision un peu scrupuleuse permet très vite de le situer dans une zone délimitée par quelques « points » du film : l'impassibilité patente du visage du petit garçon, ses fabulations et fétichismes liés à « l'homme du cosmos », et surtout, sa véritable compulsion (1) à se jeter sous les voitures. Tous indices qui, à l'évidence, ne peuvent que renvoyer à l'évolution, au cours de ce racket-travelogue, des rapports, essentiellement, entre père et fils, secondairement, entre mère et fils.

Regardons d'un peu plus près : le film montre très nettement comment c'est d'abord par pure soumission affectueuse à son père que le petit garçon accepte de se laisser accidenter, et de simuler (toujours sur l'ordre et avec l'aide du père) des blessures qui sont à mettre en rapport, nous allons le voir, avec celle, ancienne et quasi-mythique, du père ; puis comment se développe, avec la témérité et l'habileté du petit garçon face aux autos, une véritable haine pour le père, qu'il finit même par éliminer littéralement, la mère et lui en arrivant à « travailler » seuls, et à l'exclure, lors de la dispute dans la neige ; cependant que, parallèlement, les rapports avec la mère passent de la méfiance (naturelle, puisque la Mère n'est pas sa mère) à la complicité (complicité achetée — la montre — mais qui, en fait, avait déjà été acquise à la mère par le jeu des relations de travail entre elle et le fils) puis à l'amour (jusqu'à une situation de rivalité avec le père, qui se produit après que le petit garçon ait éprouvé et manifesté son indépendance : un voyage en train de plusieurs jours accompli seul) (2). A l'inverse, c'est le sentiment (le ressentiment) du père vis-à-vis de sa blessure (blessure de guerre, donc subie, en liaison avec l'idée de Patrie, comme manifestation de l'arbitraire omnipotence sur sa personne d'une autre figure de père : celle de l'Empereur — de l'Etat) qui le fait inciter le petit garçon à s'exposer à son tour à être blessé, ou plus exactement, à arborer des simulacres de blessures (c'est justement entre autres, dans la mesure où ces blessures deviennent réelles, que le fils, assumant la douleur physique, s'affirme comme homme et concurrent du père).

Telle lecture, ici encore seulement ébauchée, peut sembler banale : il serait étonnant qu'un film tant soit peu cohérent, et consacré aux aventures (en lieu « clos », qui plus est, comme on va le voir) d'une famille, échappe à la question œdipienne. C'est méconnaître radicalement la façon dont la mise en jeu de cette problématique est *singularisée* par Oshima, puisque est moins vital pour (dans) le film le renvoi qui s'effectue à un schéma psychanalytique de type universel, que les connotations qu'implique l'élément central, la Blessure du père : savoir, à travers le traumatisme (ici donné comme individuel, mais dont on sait du reste la dimension réelle) de la Guerre américano-japonaise, tout l'appareil d'Etat dans ses fonctions contraignantes et répressives, qui est aussi, par des biais divers, le thème commun non seulement des autres films d'Oshima (à commencer par *Jeunesse cruelle* — voir par ailleurs l'article de P.B. dans ce numéro), mais encore de cinéastes comme Hani ou Masumura. Système oppressif et répressif dont la mise au jour se fait toujours, chez Oshima, à partir du sexuel (3), et auquel il répond (comme Hani par l'évasion sous toutes ses formes, Masumura par la folie) par l'anarchisme le plus résolument désespéré.

Et c'est une des plus évidentes beautés de *Petit Garçon*



Watanabe Fumio, Abe Tetsuo, Koyama Akiko dans « Shonen ».

que ce thème, justement, du Japon comme lieu et instrument d'oppression, se dégage du simple jeu des rapports de la fiction aux lieux : récit d'un voyage à travers le Japon, le film emphatise constamment l'idée de rétrécissement du champ d'action encore possible (la fiction interdisant le « réemploi » d'un même lieu, sous peine d'arrestation des personnages, donc de mort du film), et théorise même carrément l'idée d'une clôture, lors de la scène au Cap Nord (« Pour qu'on puisse continuer, il faudrait que le Japon soit plus grand » — et le petit garçon : « Après, il y a l'Espace »), produisant ainsi lui-même le concept de « Japon-prison » (balisé par le foisonnement des drapeaux japonais) — cependant qu'en retour, c'est le changement de lieu, et la nature des lieux eux-mêmes, qui fait avancer la fiction, comme le film le démontre à plusieurs reprises (notamment lors de l'étude tactique du plan d'une ville).

Sorte de va-et-vient dialectique entre fiction et lieu, l'un réactivant l'autre, qui aboutit à découper le film en une succession de scènes (unités « espace + fiction ») presque autonomes, évidents substituts de la Scène théâtrale (recours également obsessionnel chez Oshima, dont le *Journal du Voleur* serait comme l'illustration critique : les personnages n'y résolvent leur problème — n'arrivent à faire l'amour — qu'après passage par le théâtre), perspective selon laquelle enfin le film peut se lire, à travers :

— l' « impression d'irréalité » (le son, fréquemment anti-réaliste, de la post-synchro : l'écart entre le « jeu » des personnages (la fameuse impassibilité) qu'il provoque (4),

— sa situation flottante dans le temps (seule la chronologie étant certaine),

— son rapport incertain aux fantasmes de fuite du petit garçon (éléments repris et résumés dans une scène, celle du bonhomme de neige — homme du Cosmos, qui serait de ce point de vue la clé du film), comme le « renversement » intégral de la structure du fait divers de départ.

Le système d'Oshima fonctionne exemplairement, dans *Petit Garçon* : la gangue fictionnelle du fait divers, éclatée par l'afflux des signifiants qu'elle autorise, regagne en fin de compte, à travers l'amoncellement des lectures successives qu'elle convoque, le statut de pure neutralité qui était le sien au départ : quant à l' « auteur », il se borne dès lors à constater l'impossibilité, pour le film, de dire autre chose que ce vide — ouvrant par là même le champ à d'autres films. — Jacques AUMONT.

(1) Au sens freudien ; remarquons en passant les analogies frappantes entre l'histoire du petit garçon et celle du Petit Hans.

(2) Corrélativement, son comportement vis-à-vis du plus jeune frère devient de plus en plus paternel, attitude qui culmine dans la scène du bonhomme de neige, où il lui enseigne toute sa conception de l'existence.

(3) Disons ici à quel point cette thématique est obsessionnelle : « on » parle toujours, dans les films d'Oshima, de sexualité, et très précisément, en tant que processus transgressif entraînant une répression immédiate. Mais, à l'opposé du ressassement bergmanien, Oshima varie sans cesse l'angle d'attaque de ces obsessions, de même que, face à de grands monothématiques comme Rocha ou Jancso, il est l'homme des films-expériences, dont chaque film se fait en opposition aux précédents (on entreverra peut-être pourquoi à la fin de cet article).

(4) Irréalité qui incite à lire le film — ce que corroborent les enchaînements où le petit garçon parle à la première personne — comme le récit, fait par lui, de ses aventures (ou le récit qu'il s'en fait à lui-même). (L'impassibilité constante de son visage serait alors, non un parti pris antilacrymal, mais l'absence même d'expression qu'on a lorsqu'on figure dans ses propres rêves.)

1



2



3



1. « **Nuit et brouillard du Japon** » (1960).

2. « **Une bête à nourrir** » (1961) : Hamamura Jun et Hugh Hart. Oshima Eiko.

3. « **Les Plaisirs** » (1965) : scène censurée.

4. Filmographie de Oshima Nagisa

PRESENTATION
PAR BERNARD EISENSCHITZ

Apparition de Oshima en 1961, présenté par le Japon (corporatifs, catalogues, publicités, échos) comme un « Godard japonais ». Ce qualificatif rend méfiant : son « meilleur film à cette date », *Conte de la jeunesse cruelle*, distribué en Allemagne (par Goldbeck) dans une copie noir et blanc doublée, n'est pas une révélation ; les motifs suicidaires, l'obsession du viol, ne sont pas en rupture avec les meilleurs films tirés de Ishihara Shintaro ou interprétés par Ishihara Yujiro (par exemple *Passions juvéniles*, de Nakahira). Tout au plus peut-on noter l'insistance sur le sordide, et sur le fric, complètement absente de ceux-ci (des auto-stoppeuses se font raccompagner par des types âgés et leur font extorquer 5 000 yens par un ami, qui surgit lorsqu'ils deviennent entreprenants). Mais la découverte, plus tard, des films de Imamura et Masumura retirera même cette originalité-là au film. (Quant à Nakahira, sans la famille Ishihara, son *Journal d'un chasseur*, thriller à la trame hitchcocko-langienne, confirme que pour lui ces obsessions s'insèrent dans un cinéma de genre calqué sur Hollywood, ce qui fait sa seule force).

Quelque temps après, dans « Autour d'une indépendance », quadruple interview par Sadoul (« Cahiers » n° 166-167, mai-juin 65), seul texte conséquent concernant Oshima publié en France avant la présentation en Avignon de *La Pendaison* (juillet 68), on relève ces déclarations: « *Ce naturalisme-là* (du roman autobiographique) *reste très fort au Japon* (...) *Il faut complètement chambarder les manuels scolaires et flanquer en l'air le naturalisme, si nous voulons nous dégager de cette stagnation* (...) *Le « Ie » signifie bien l'autorité du père sur la famille, mais aussi que tous ses membres, par leur état d'esprit, s'opposent à l'autorité du père. Au Japon, on trouve pareille attitude dans la petite cellule du « Ie » comme dans la société tout entière.* »

On peut suggérer plusieurs rapports entre ces propos et les derniers, tournant autour de la figure de l'autorité paternelle, souvent représentée par Watanabe Fumio (cf. ci-dessus).

Pour l'instant, restons aux films plus anciens : ceux-ci se caractérisent d'abord par l'abondance de personnages, reliés avant tout par des liens familiaux, puis professionnels ou sociaux. L'entrelacs des intrigues dans *Conte cruel* (les deux auto-stoppeuses, plus la sœur aînée de l'une d'elles, sont au centre) ou surtout du médiocre *Enterrement du Soleil* (où plusieurs gangs, drogués, mythomanes, trafiquants, s'agitent autour de l'héroïne « positive »), multiplie déjà les points de vue, préparant O. à *Nuit et brouillard du Japon* (dont tout indique que c'est le meilleur film de cette première période), ou *Une bête à nourrir*. Celui-ci, vu à la Cinémathèque, est assez révélateur : par la clôture de la scène (village perdu dans les montagnes) et la quasi-identification entre les rapports sociaux et familiaux. Le principe du film indique une tentation humaniste, présente dans beaucoup de films d'Oshima (et chez plusieurs cinéastes japonais) : un soldat américain, blessé, noir, capturé par le village, va déchaîner une série de conflits et de catastrophes dans le village, et finit par être lynché par les habitants. Mais l'allusion christique disparaît dans la deuxième partie, moins par le tour que prend l'intrigue que par sa progression par fausses fins, chacune filmée en un interminable plan unique, et qui, au lieu de se contredire successivement, s'additionnent dans une perspective nihiliste.

Le retour d'Oshima au cinéma après trois ans (il semble que les deux longs métrages que nous n'avons pas vus n'apportent rien de nouveau) est marqué par un retournement complet, comme si sciemment il faisait tout le contraire de ce qu'il faisait avant : le « Ten Minutes Take » fait place à un montage morcelé à l'extrême, la chronologie, respectée et magnifiée par le plan long (*Nuit et brouillard du Japon* n'en compte que 45 en tout) est dynamitée, l'osmose entre famille et société est remplacée par un éclatement en micro- et macro-cellules, et une imbrication très serrée entre celles-ci.

Par la suite, cette structuration cellulaire est évidemment reconnue, assumée dans toutes ses conséquences, dans *La Pendaison* et *Journal du voleur de Shinjuku*, par l'introduction de la représentation dans le film (évidemment pas conçue comme jeu de miroirs pirandellien, mais plutôt comme une exemplification de rapports entre différentes couches de réalité) : *Shinjuku* (on pourrait dire la même chose de *La Pendaison* et sans doute de *Chansons paillardes japonaises*) est une sorte de jeu de la vérité (de jeu de l'orgasme) où toutes les ruses sont permises : le film commence par une feinte de direct sur un incident feint, vite révélé comme jeu, et, après le nécessaire détour par le théâtre (jusqu'à des acteurs, les familiers Watanabe et Sato, jouant leur propre rôle d'acteurs, ou plutôt le rôle d'acteurs portant leur nom), se termine par un événement réel (une émeute à Shinjuku), mais est-il réel ou non, et filmé ou non, on n'en sait plus trop rien.

Les notes sur les films d'Oshima par Sato Tadao et les résumés de ses autres travaux renseignent quelque peu sur les zones encore obscures de l'œuvre : la période télévision, par exemple, et paraissent éclairants sur une thématique que les films vus ne permettaient de comprendre ou de repérer que très partiellement : vocation de pure oppression de tout ordre social, suicidaire de toute impulsion libératrice, traumatisme du mouvement étudiant de 1960.

Bernard EISENSCHITZ.

Oshima Nagisa est né le 31 mars 1932 à Kyoto, d'une famille d'origine aristocratique de l'île de Tsushima. A l'âge de 6 ans, il perd son père, qui était administrateur au ministère des produits maritimes, et revient vivre à Kyoto avec sa mère et sa petite sœur. Il a treize ans à la fin de la guerre du Pacifique. Il commence à écrire des romans : au lycée, il participe à de nombreuses activités extra-scolaires : théâtre, ou mouvement étudiant, auquel il participe activement en tant qu' « inorganisé » (n'appartenant à aucune organisation ou groupe politique). A la faculté de droit de l'Université de Kyoto, il se spécialise dans l'histoire politique, en particulier l'histoire de la révolution russe. Il en sort diplômé en 1954.

Il entre immédiatement aux studios Ofuna de la Shochiku. Il y travaille comme assistant-réalisateur pendant cinq ans, tout en écrivant des scénarios. En 1959, il peut réaliser son premier long métrage, **Hato o Uru Shonen** (traduction littérale : Le Garçon qui vend des colombes), rebaptisé par la Shochiku **Ai to Kibo no Machi** (t.l. Le Quartier de l'amour et de l'espoir)

En 1960, il épouse l'actrice Koyama Akiko. Cette même année, après l'affaire de **Nuit et brouillard du Japon**, il quitte la Shochiku et fonde sa propre compagnie, la Sozoshe. En 1962, l'échec commercial de **Amakusa Shiro Tokisada** l'oblige à abandonner le cinéma pour trois ans : il travaille surtout pour la télévision, et voyage en Corée et au Vietnam. Ce n'est qu'en 1965 qu'il peut réaliser le premier film de la Sozoshe.

REALISATIONS

1959 AI TO KIBO NO MACHI (t.l. Le Quartier de l'amour et de l'espoir). Scope noir et blanc. **Scén.** : Oshima Nagisa. **Phot.** : Kusuda Hiroyuki. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Uno Koji. **Mont.** : Sugihara Yoshi. **Son** : Kurita Shujuro. **Ass. ré.** : Tamura Tsutomu. **Int.** : Fujikawa Hiroshi (Masao, le garçon qui vend les colombes), Ito Michiko (Yasue,



« L'enterrement du Soleil » (1960).

sa petite sœur), Mochizuki Yuko (Kuniko, la mere), Chino Kakuko (Mlle Akiyama, maîtresse du lycée de Masao), Tominaga Yuki (Kyoko), Watanabe Fumio (Yuji, frère aîné de Kyoko), Suga Fujio (Hisahara, père de Kyoko et Yuji). **Prod.** : Ikeda Tomio pour Shochiku. **Durée** : 63 mn.

Quand Oshima fait ce film, il a 27 ans. A cette epoque, il était exceptionnel de voir un réalisateur aussi jeune à l'intérieur d'une grande compagnie. Mais le marasme où se trouve une entreprise offre souvent aux artistes qui y travaillent l'occasion de faire ce qu'ils veulent. C'est cette situation qui permit à Oshima de devenir metteur en scène ; celui-ci avait déjà insisté plusieurs fois, avec ses camarades, sur la nécessité du rajeunissement de l'ensemble des réalisateurs.

Dans ce film, on trouve un motif caractéristique de Oshima : le personnage principal, dans l'ambiance impitoyable de la société, y commet un petit crime sous les yeux d'une institutrice idéaliste. Ce motif, gonflé et enrichi de divers éléments, réapparaîtra dans **L'Obsédé en plein jour**. Et l'impulsion destructrice naissant d'un idéal détruit deviendra un thème important, dans le cadre de la violence du Japon actuel.

La dernière scène, en principe heureuse, se termine par le meurtre d'un pigeon, symbole de l'amitié née entre un garçon pauvre et une fille riche. Ce détail ne plut pas à Kido Shiro, président de la Shochiku. Et, à partir de là, les relations d'Oshima avec la Société allaient empirer régulièrement

1960 SEISHUN ZANKOKU MONOGATARI (t.l. Conte cruel de la jeunesse). Scope Eastmancolor. **Scén.** : Oshima Nagisa. **Phot.** : Kawamata Ko. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Uno Koji. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Kurita Shujuro. **Ass. réal.** : Ishido Toshiro. **Int.** : Kawazu Yusuke (Fujii Kiyoshi), Kuwano Miyuki (Shinjo Makoto), Kuga Yoshiko (Shinjo Yuki), Watanabe Fumio (Akimoto), Tanaka Shinji (Ito), Matsuzaki Shinjiro (Terada), Kobayashi Toshiko (Shimonishi Teruko), Hamamura Jun (Shinjo Masahiro, père de Makoto



« L'Obsédé en plein jour » (1966) : Sato Kei et Kawaguchi Saeda.

et Yuki), Ujiie Shinko (Sakaguchi Masae), Morishima Aki (Ishikawa Yoko), Tominaga Yuki (Nishioka Toshiko), Sato Kei (Matsuki Akira), Sano Asao (l'inspecteur), Nihonyanagi Kan (Horio Keizo). **Prod.** : Ikeda Tomio pour Shochiku. **Durée** : 97 mn.

On reconnait dans ce film l'influence des écrits de Ishihara Shintaro, qui était à l'époque l'idole de la jeunesse, et celle de Masumura Yasuzo, jeune cineeste prometteur à qui on devait des films « positifs » sur la jeunesse, en réaction contre le sentiment de défaite qui avait prédominé jusqu'alors. Le principal (et seul) trait commun entre Oshima, Ishihara et Masumura était leur description de jeunes de mauvaise vie, et de caractere destructeur.

1960 TAIYO NO HAKABA (t.l. L'Enterrement du Soleil ou La Tombe du Soleil). Scope Eastmancolor. **Scen.** : Oshima Nagisa, avec la collaboration de Ishido Toshiro. **Phot.** : Kawamata Ko. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Uno Koji. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Kurita Shujuro. **Ass. réal.** : Ishido Toshiro. **Int.** : Honoo Kayoko (Hanako), Sasaki Isao (Takeshi), Tsugawa Masahiko (Shin), Kawazu Yusuke (Yasu), Ban Junzaburo (Yosematsu, le pere de Hanako), Watanabe Fumio (Yosehei), Fujiwara Kamatari (Batasuke), Ozawa Eitaro (l'agitateur), Kitabayashi Tanie (Chika, femme de Batasuke), Koike Asao (« Lunettes de couleur »), Rashomon (« Homme-Grand »), Hamamura Jun (Murata Goro), Sato Kei (Sakaguchi), Toura Mutsuhiro (Masa), Nakahara Koji (Tetsuo), Yoshino Kenji (Ponta), Shimizu Gen (le chef de la bande d'Ohama), Nagai Ichiro (« La Tour »), Ito Kyu (« Cheval »), Komatsu Hosei (le clochard), Tanaka Kunie (le voleur), Tominaga Yuki (la lycéenne violée), Hidari Bokuzen (chiffonier du cadavre). **Prod.** : Ikeda Tomio pour Shochiku. **Durée** : 88 mn.

Conte cruel de la jeunesse et **L'Enterrement du Soleil**, une description des bas-fonds d'Osaka, furent deux succes commerciaux que la Société Shochiku interpreta comme une victoire de la jeune génération ; elle donna a plus de dix assistants-réalisateurs l'occasion de réaliser un premier film, sans tenir compte de leur expérience. Le journalisme japonais emprunta a la France le terme de « Nouvelle Vague », et appela Oshima et ses camarades « la Nouvelle Vague de Shochiku ». Du jour au lendemain, Oshima, puis Shinoda Masahiro, Yoshida Yoshishige, les scénaristes Tamura Takeshi et Ishido Toshiro, furent consacrés par la mode ; les progressistes crurent voir dans ce phenomène un bon exemple de « résistance à l'intérieur d'une entreprise ».

1960 NIHON NO YORU TO KIRI (t.l. Nuit et brouillard du Japon). Scope Eastmancolor. **Scén.** : Oshima Nagisa, Ishido Toshiro. **Phot.** : Kawamata Ko. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Uno Koji. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Kurita Shujuro. **Ass. real.** : Ishido Toshiro. **Int.** : Watanabe Fumio (Nozawa, journaliste, jeune marié, ex-militant du mouvement étudiant des annees 50), Kuwano Miyuki (Reiko, sa femme, participant au mouvement étudiant de 1960), Tsugawa Masahiko (Ota, un des leaders du mouvement de 60, recherché par la police), Ajioka Toru (Kitami, militant de 60), Sakonjo Hiroshi (Takao, militant des années 50, disparu), Hayami Ichiro (Takumi, militant des années 50), Toura Mutsuhiro (Tooura, ex-militant des années 50), Sato Kei (Sakamaki, ex-militant des années 50), Akutagawa Hiroshi (Professeur Udagawa), Ujiie Shinko (sa femme), Yoshizawa Takao (Nakayama, ex-militant, préside le banquet de mariage), Koyama Akiko (sa femme), Yamakawa Osamu (Kawasaki, camarade de Ota), Nihei Koichi (Ono, camarade de Ota). **Prod.** : Ikeda Tomio pour Shochiku. **Durée** : 107 mn.

1960 fut l'année d'un mouvement national et d'une série de manifestations contre le pacte de sécurité américano-japonais impose par le gouvernement. Oshima entreprit immédiatement **Nuit et brouillard du Japon** pour la Shochiku, qui était satisfaite de la bonne réputation des deux films précédents. Avec le scénariste Ishido, il y critiquait violemment l'attitude et les faiblesses internes des mouvements étudiants dans cette lutte, à laquelle il avait participé avec ardeur. Dans **Nuit et brouillard du Japon**, il n'y avait ni scènes de sexe, ni scènes de violence, mais une discussion interminable sur l'attitude des gens envers la politique et sur le mouvement étudiant. (Le film comporte 45 séquences, et 45 plans.) Le « machiavélisme d'un groupe d'étudiants affilié au parti communiste » était mis sur la sellette ; quant aux groupes de tendances politiques différentes, ils étaient critiqués dans leurs défauts tactiques.

Si la Shochiku avait laissé Oshima faire le film, c'était pour deux raisons : elle tablait sur le talent récemment révélé du cinéaste, et, quant a lui, il retarda exprès la finition du scénario jusqu'à la veille du tournage, sans faire connaître ses intentions aux producteurs.

Le film sortit le 9 octobre 1960 dans le circuit de la Shochiku. Trois jours apres, le président du parti socialiste japonais, Asanuma Inejiro, fut assassiné par un jeune nationaliste frénétique. Le lendemain, la Shochiku retirait le film de la distribution, sous prétexte qu'il n'attirait pas le public. Mais les responsables du film furent persuades qu'il s'agissait d'une intervention politique. Oshima lui-même accusa publiquement la société dans ce sens. Pendant les trois années qui suivirent, la Shochiku ne repondit à aucune demande de projection de ce film par les étudiants ou les ciné-clubs. Cet incident décida Oshima a quitter la Shochiku avec ses camarades, et à fonder une production indépendante, la « *Sozosha* » (Société de Création).

1961 SHIIKU (t.l. Le Piége ; titre français : Une bête à nourrir). Scope noir et blanc. **Scén.** : Tamura Tsutomu, d'après le roman de Oe Kenzaburo. **Coll. au scén.** : Matsumoto Toshio, Ishido Toshiro, Tomatsu Shomei. **Phot.** : Tonegawa Yoshitsugu. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Hirata Itsuro. **Mont.** : Miyamori Miyuri. **Son** : Okazaki Michio. **Int.** : Mikuni Rentaro (Takano Kazumasa ou Issei, grand propriétaire du village), Sawamura Sadako (Katsu, sa mère), Oshima Eiko (Mikiko, nièce de Kazumasa), Nakamura Masako (Hisako, belle-fille de Kazumasa), Sazanka Kyu (Tsukada Denmatsu, fermier), Kishi Teruko (Masu, sa femme), Mihara Yoko (Sachiko, sa belle-fille), Makie Shigeyuki (Osamu, son neveu), Kyosu Masaomi (Takashi, son neveu), Kato Yoshi (Kokubo Yoichi, fermier), Ishido Toshiro (Jiro, son deuxième fils), Irizumi Toshio (Hachiro, son dernier fils), Shimada Ton (Kadoya, l'épicier), Kurosaka Meiji (Haruo, son fils), Imahashi Tsune (le braconnier), Yokota Toshio (Tadao, son fils), Takeda Hoichi (Jisaku, fermier), Koyama Akiko (Ishii Hiroko, évacuée de Tokyo), Uehara Kyoko (Yurie, sa fille), Uehara Itsuko (Momoko, sa fille), Toura Mutsuhiro (l'officier du village), Komatsu Hosei (le policier du village), Maki Nobuko (la folle), Hamamura Jun, et Hugh Hart (le soldat noir). **Prod.** : Tajima Saburo et Nakajima Masayuki pour Palace Productions. **Dist. au Japon** : Taiho. **Durée** : 105 mn.

1962 AMAKUSA SHIRO TOKISADA (titre français : Le Révolté). Scope noir et blanc. **Scen.** : Ishido Toshiro, Oshima Nagisa. **Phot.** : Kawasaki Shintaro. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Kon Yasutaro. **Mont.** : Miyamoto Shintaro. **Son** : Sasaki Toshio. **Int.** : Okawa Hashizo (Amakusa Shiro Tokisada), Oka Satomi (Sakura), Mikuni Rentaro (Emosaku), Tachikawa Sayuri (Okiku), Sasaki Takemaru (Jinbe), Mori Kikue (Marthe), Hanazawa Tokue (Yozaemon), Mitobe Sue (Maki), Kiuchi Mieko (Ume), Yoshizawa Takao (Kakuzo), Ashida Tetsuo (Yama Zenemon), Kato Yoshi (son grand-père), Kawarazaki Choichiro (Tamezo), Hira Mikijiro (Matsukura Katsuie), Sato Kei (Taga Mondo), Chiaki Minoru (Tanaka Sooho), Toura Mutsuhiro (le rônin), Otomo Ryutaro (Oke Shinbe). **Prod.** : Okawa Hiroshi (prod. adjoints : Tsujino Kimiharu, Nakamura Yurin, Mori Yoshio), pour Toei. **Durée** : 100 mn.

L'histoire du chef de l'insurrection des paysans chrétiens japonais contre le pouvoir shôgunal, au 18e siècle. Oshima tourna ce film pour la Toei à la demande de Okawa Hashizo, à l'époque une des vedettes de cette firme. C'était un film sur le monde des samouraïs, réalisé avec la même technique que **Nuit et brouillard du Japon**. Mais ce n'était qu'une répétition de la technique employée par Oshima pour ses films précédents, et le film fut un échec. Pendant trois ans, Oshima ne put tourner aucun long métrage.

1964 CHIISANA BOKEN RYOKO (t.l. Première aventure d'un petit enfant). Couleurs. **Scén.** : Ishido Toshiro, Oshima Nagisa, d'après une idée de Ishihara Shintaro. **Phot.** : Tonegawa Yoshitsugu. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Déc.** : Kon Yasutaro. **Int.** : Nakagawa Haruki (le petit enfant), Sato Kei (le père), Kimura Toshie (la mère), Koyama Akiko (la femme), Toura Mutsuhiro (l'inspecteur), Watanabe Fumio (le pompier), Hamamura Jun (le diable), Kusaka Takeshi (l'homme de la publicité), Tomotake Masanori (le chanteur), Hidari Bokuzen (l'homme du parc), Yoshizawa Takao (un autre homme dans le parc), Komatsu Hosei (le professeur), Yaovu Hiroshi (le receveur du tramway), Yano Sen (le pickpocket). **Prod.** : Yoneyama Dan et Nakajima Masayuki pour la compagnie d'assurances Nissei. **Durée** : environ une heure.

(Un petit voyage symbolique d'un enfant sortant d'une H.L.M.)

1964 WATASHI WA BELLETT (t.l. Me voici, Belett). **Sup.** : Ozu Yasujiro. **Coll. à la prod.** : Yamamoto Kajiro, Koishi Eiichi, Gosho Heinosuke, Ushiwara Kiyohiko, Tanaka Shigeo.

« A propos de chansons paillardes japonaises » (1967)



Matsubayashi Sokei, Nakahira Ko (Yasushi), Nomura Yoshitaro, Sakigawa Hideo. **Scén.** : Oshima Nagisa. **Phot.** : Tonegawa Yoshitsugu. **Mus.** : Nakamura Hachidai. **Déc.** : Kon Yasutaro. **Mont.** : Numazaki Umeko. **Son** : Okazaki Michio **Int.** : (premier sketch) Sato Asao (le jeune homme), Kato Sumie (la jeune fille) ; (deuxième sketch) Koyama Akiko (directrice d'une agence d'acteurs), Yagyu Hiroshi (le jeune garçon) ; (troisième sketch) Sugawara Kenji (le mari), Ieda Yoshiko (la femme), Saito Yoriko (une jeune fille) **Prod.** : La Société des Réalisateurs Cinématographiques Japonais, en collaboration avec une marque de voitures. **Durée** : environ une heure.

(Film produit en vue de reprendre les activités économiques normales de la Société des Réalisateurs ; trois sketches publicitaires sur l'automobile : les maniaques des voitures, une agence à Tokyo, et une relation matrimoniale triangulaire avec la voiture.)

1965 ETSURAKU (t.l. Les Plaisirs). Scope. Eastmancolor. **Scén.** : Oshima Nagisa, d'après le roman « Kan no Naka no Etsuraku » (Plaisirs d'être dans un cercueil) de Yamada Futaro. **Phot.** : Takada Akira. **Mus.** : Yuasa Joji. **Déc.** : Kon Yasutaro. **Mont.** : Uraoka Keiichi **Son** : Nishizaki Hideo **Int.** : Nakamura Katsuo (Wakisaka Atsushi), Kaga Mariko (Inaba Shoko), Nogawa Yumiko (Hitomi), Yagi Masako (Shizuko), Higuchi Toshiko (Keiko), Shimizu Hiroko (Mari), Kobayashi Shoji (le jeune homme), Ozawa Shoichi (Hayami), Toura Mutsuhiro (Sakurai), Hamada Akira (premier gangster), Emori Toru (deuxième gangster), Watanabe Fumio (troisième gangster), Komatsu Hosei (le maquereau amateur de Shizuko), Sato Kei (l'inspecteur) **Prod.** : Nakajima Masayuki pour Sozosha. **Dist.** : Shochiku **Durée** : 90 mn.

(Un jeune refoulé sexuel passe d'une femme à l'autre, grâce à un gros héritage obtenu à l'occasion de la mort d'une parente. La trahison de la femme qu'il aime marque la fin de sa jeunesse.)

1965 YUNBOGI NO NIKKI (t.l. Le Journal de Yunbogi). Noir et blanc. **Scén.** : Oshima Nagisa, d'après « Le Journal de Yunbogi », de Yunbogi. **Phot.** : Oshima Nagisa (opérateur : Kawamata Ko). **Mus.** : Naito Takatoshi **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Commentaire** : Oshima Nagisa, dit par Komatsu Hosei **Coll. à la prod.** : Shinozaki Toshio, Yoshikawa Jun, Sasaki Mamoru, Yamaguchi Takuji. **Prod.** : Oshima Nagisa, pour Sozosha. **Dist.** : Sozosha. **Durée** : 30 mn.

(Film en images fixes. La vie quotidienne, racontée en poèmes, d'un pauvre garçon coréen de dix ans.)

1966 HAKUCHU NO TORIMA (titre français : L'Obsédé en plein jour). Scope noir et blanc **Scén.** : Tamura Tsutomu, d'après la nouvelle de Takeda Taijun. **Phot.** : Takada Akira. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Déc.** : Toda Jusho (Shigemasa). **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Nishizaki Hideo. **Ass. réal.** : Sasaki Mamoru. **Int.** : Sato Kei (Eisuke), Kawaguchi Saeda (Shino), Koyama Akiko (Matsuko, institutrice du lycée du village), Toura Mutsuhiro (Hiuga Genji), Komatsu Hosei (le père de Shino), Kawaguchi Hideko (la mère de Matsuko), Kishi Teruko (la grand-mère de Shino), Tonoyama Taiji (le directeur du lycée), Yano Sen (le commissaire du village), Kanze Hideo (Inagaki, le mari de la femme violée), Watanabe Fumio (l'inspecteur Haraguchi), Takahara Ryoko (la femme à l'hôpital), Kayashima Shigemi (l'institutrice) **Prod.** : Nakajima Masayuki pour Sozosha. **Dist.** : Shochiku. **Durée** : 98 mn.

En regardant la liste des dix meilleurs films de l'année des critiques japonais, on remarque que ce film est complètement ignoré par les critiques d'avant-guerre, mais remporte la majorité des voix parmi ceux d'après-guerre

Jusque là, dans les films d'Oshima, les actions et la morale des personnages étaient nettement définies à l'intérieur de leur cadre éthique et politique. A partir de **L'Obsédé en plein jour**, il représente des impulsions qui échappent à ces canevas préétablis et rigides.

« En 1962, la Sozosha est devenue indépendante, ce qui fit que je ne pus tourner de films pendant trois ans Mais aujourd'hui, quatre ans plus tard, Shinoda et Yoshida tournent des films indépendants : Ishido écrit les scénarios de Yoshida, et Tamura ceux des miens Il est désormais possible de monter un film avec un budget de trois millions de yens (environ 350 000 F). Dans le monde du cinéma japonais, le « mouvement » est constamment sur le point de se disloquer et de se reconstituer. **L'Obsédé en plein jour** reflète peut-être ce quelque chose qui se détruit et se construit néanmoins » (Oshima)

1967 NINJA BUGEICHO (t.l. Les Ninjas). Noir et blanc **Scén.** : Sasaki Mamoru, Oshima Nagisa, d'après la bande dessinée de Shirato Sanpei. **Phot.** : Takada Akira **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Nishizaki Hideo, avec la collaboration de Shinozaki Toshio **Dessins** : Shirato Sanpei. **Avec les voix de** : Ozawa Shoichi (le narrateur), Yamamoto Kei (Yuki Jutaro), Koyama Akiko (Akemi), Sato Kei (Sakagami Shuzen), Matsumoto Noriko (Hotarubi), Fukuda Yoshiyuki (Mufu Dojin), Kanze Hideo (Kamiizumi Nobutsuna), Tanaka Nobuo (Yagyu Munetoshi), Hayano Juro (le chef du Raiun-to), Tsuguyuchi Shigeru (Akechi Mitsuhide), Watanabe Fumio (Oda Nobunaga et Kennyo), Hayashi Hikaru (Kinoshita Tokichiro), Toura Mutsuhiro (Kagemaru), Komatsu Hosei (Onikichi et/ou Zoroku) **Prod.** : Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji, Oshima Nagisa pour Sozosha. **Dist. au Japon** : A.T.G. (Art Theatre Guild). **Durée** : 132 mn.

(Dessins filmés, à partir d'une bande dessinée populaire auprès des étudiants. Résistance populaire et révoltes paysannes dans le Japon du 13e siècle.)

1967 NIHON SHUNKA-KO (t.l. A propos de chansons paillardes japonaises) Scope. Eastmancolor **Scén.** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Tajima Toshio, Oshima Nagisa (titre emprunté à l'essai de Soeta Tomomichi). **Phot.** : Takada Akira **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Déc.** : Toda Jusho. **Mont.** : Uraoka Keiichi **Son** : Nishizaki Hideo. **Int.** : Araki Ichiro (Nakamura), Iwabuchi Koji (Ueda), Kushida Kazumi (Hiroi), Sato Hiroshi (Maruyama), Tajima Kazuko (Fujiwara Mayuko), Itami Ichizo (le Professeur Otake), Koyama Akiko (Tanigawa Takako), Yoshida Hideko (Kaneda Sachiko, lycéenne coréenne), Miyamoto Nobuko (Satomi Sanae). **Prod.** : Nakajima Masayuki pour Sozosha. **Dist.** : Shochiku. **Durée** : 103 mn.



« Eté japonais : double suicide contraint » (1967)

(Un groupe de lycéens vient à Tokyo pour passer le baccalauréat. Ils imaginent violer une lycéenne qu'ils rencontrent dans la salle des examens.)

Dans **A propos de chansons paillardes** japonaises, comme dans **La Pendaison** l'année suivante, Oshima représente une forme d'obsession qui était déjà au centre de **L'Obsédé en plein jour**. Mais cette fois-ci il l'aborde, sans penser à la causalité logique, en tant qu'impulsion universelle chez les hommes d'aujourd'hui. Il la met en scène sous forme de rêve, en ajoutant le procédé littéraire du « stream of consciousness ». Comme matériaux actuels de cette obsession, il choisit le supplice du baccalauréat dans le premier film, et le problème des Coréens dans le second.

1967 MURI SHINJU NIHON NO NATSU (t.l. Eté japonais : double suicide contraint). Scope noir et blanc. **Scén.** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Oshima Nagisa. **Phot.** : Yoshioka Yasuhiro. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Déc.** : Toda Jusho. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Nishizaki Hideo **Int.** : Sakurai Keiko (Nejiko), Sato Kei (l'homme), Toura Mutsuhiro (« TV »), Mizoguchi Shunsuke (l'acolyte de « TV »), Tonoyama Taiji (« le Bricoleur »), Tamura Masakazu (le garçon), Komatsu Hosei (« L'Ogre »), Kanze Hideo (le bandit), Fukuda Yoshiyuki (lui-même), T. Clay (le « démon au fusil »). **Prod.** : Nakajima Masayuki, pour Sozosha. **Dist.** : Shochiku. **Durée** : 98 mn.

(Une fille déboussolée et un homme étrange à la recherche d'un individu qu'il imagine vouloir être son assassin, sont mêlés à un règlement de comptes entre gangsters : finalement, ils sont abattus par la police en même temps que le « démon au fusil ».)

1968 KOSHIKEI (La Pendaison). Noir et blanc. **Scén.** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Fukao Michinori, Oshima Nagisa, d'après un fait divers. **Phot.** : Yoshioka Yasuhiro. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Eff. sonores** : Suzuki Akira. **Déc.** : Toda Jusho **Mont.** : Shiraishi Sueko. **Son** : Nishizaki Hideo. **Int.** : Sato Kei (l'officier en charge de l'exécution), Watanabe Fumio (l'officier éducateur), Yun Yun-do (R), Toura Mutsuhiro (le médecin), Komatsu Hosei (le procureur), Koyama Akiko (la coréenne), Ishido Toshiro (le prêtre), Adachi Masao (l'officier de sécurité), Matsuda Masao (le témoin officiel de l'exécution), et la voix de Oshima Nagisa (le narrateur) **Prod.** : Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji, Oshima Nagisa pour Sozosha. **Dist au Japon** : A.T.G. **Dist. en France** : Argos Films. **Durée** : 117 mn.

1968 KAETTE KITA YOPPARAI (t.l. Le Retour des trois soûlards). Scope, couleurs. **Scén.** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Adachi Masao, Oshima Nagisa. **Phot.** : Yoshioka Yasuhiro. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Déc.** : Toda Jusho. **Mont.** : Uraoka Keiichi. **Son** : Nishizaki Hideo **Ass. réal.** : Ogasawara Kiyoshi, Yun Yun-do. **Int.** : Kato Kazuhiko (le plus grand), Kitayama Osamu (le moins grand), Hashida Norihiko (le plus petit), Sato Kei (un jeune homme, le soldat coréen Y Tchong-Il), Tcha Dei-Dang (un jeune garçon, le lycéen coréen Kim Fhua), Watanabe Fumio (« Ver-

« Le Retour des trois soûlards » (1968) : tournage (Oshima à gauche).

mine », le mac). Midori Mako (la Belle, belle-fille ou maitresse de « Vermine »), Tonoyama Taiji (la vieille dame dans le débit de tabac), Komatsu Hosei (le pêcheur), Adachi Masao (policier A), Ueno Takeshi (policier B). **Prod.** : Nakajima Masayuki (**ass.** : Yamaguchi Takuji) pour Sozosha. **Dist.** : Shochiku. **Durée** : 80 mn.

(Comédie politique. Trois lycéens se font prendre pour des Coréens fuyant la Corée du Sud pour ne pas être mobilisés au Vietnam, puis sont pris par les Coréens qui veulent les tuer pour prendre leur identité.)

1968 SHINJUKU DOROBO NIKKI (titre français : Journal du voleur de Shinjuku). Noir et blanc et couleur. **Scén.** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Adachi Masao, Oshima Nagisa. **Phot.** : Yoshioka Yasuhiro, Sengen Seizo. **Eff. sonores** : Suzuki Akira. **Déc.** : Toda Jusho, Arakawa Dai. **Mont.** : Oshima Nagisa. **Son** : Nishizaki Hideo. **Ass. réal.** : Ogasawara Kiyoshi. **Int.** : Yokoo Tadanori (le garçon nommé l'Oiseau sur la Colline), Yokoyama Rie (la fille nommée Suzuki Umeko), Tanabe Moichi (Tanabe Moichi, le directeur de la librairie), Takahashi Tetsu (Takahashi Tetsu, sexologue), Sato Kei (Sato Kei, acteur de cinéma), Watanabe Fumio (Watanabe Fumio, acteur de cinéma), Toura Mutsuhiro (l'homme faisant l'amour dans le pavillon), Kara Juro (Kara Juro, directeur des Situation Players), Ri Reisen (sa femme), les Situation Players. **Prod.** : Nakajima Masayuki (**ass.** : Yamaguchi Takuji), pour Sozosha. **Dist. au Japon** : A.T.G. **Durée** : 94 mn.

1969 SHONEN (Petit garçon). Scope, couleurs. **Scén.** : Tamura Tsutomu, d'après un fait divers. **Phot.** : Yoshioka Yasuhiro, Sengen Seizo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Eff. sonores** : Suzuki Akira. **Déc.** : Toda Jusho. **Mont.** : Shiraishi Sueko. **Son** : Nishizaki Hideo. **Ass. réal.** : Ogasawara Kiyoshi, Yun Yun-do, Ozaki Daiji. **Int.** : Watanabe Fumio (le père), Koyama Akiko (la mère), Abe Tetsuo (le petit garçon), Kinoshita Tsuyoshi (le petit frère). **Prod.** : Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji (**dir. de prod.** : Kinoshita Toshimi) pour Sozosha. **Dist. au Japon** : A.T.G. **Dist. en France** : La Pléiade. **Durée** : 97 mn.

SCENARIOS

1956 **Shinkai Gyogun** (Les Poissons pélagiens), non réalisé. Histoire de lycéens contestataires, la direction du lycée représentant métaphoriquement la direction du Parti communiste japonais. Cf. « Livres ».

1959 TSUKIMISO (t.l. Une belle plante). **Réal.** : Iwaki Kimio, d'après le scénario de Oshima Nagisa **Utsukushiki Suisha Goya no Musume** (La belle Fille du moulin). **Prod.** : Shochiku. L'amour entre deux frères et une jeune fille, se terminant par le suicide de celle-ci.

1959 DONTO IKOOZE (t.l. Allons, allons, allons !). **Réal.** : Nomura Yoshitaro. **Scén.** : Nomura Yoshitaro, Oshima Nagisa. Comédie sur la jeunesse.

1959 **Jusan Nichi no Kinyobi** (Le Vendredi treize), non réalisé, écrit par Oshima et Nomura. Farce satirique avec des assassinats.

1969 YOIYAMI SEMAREBA (t.l. Quand la nuit se lève). **Réal.** : Jissoji Akio. **Dist. au Japon** : A.T.G., en complément de **Journal du voleur de Shinjuku**. **Durée** : 43 mn. Ecrit comme une émission TV de 30 mn de la série « Théâtre d'art à la TV », qui devait être réalisée par Oshima en 1964. Dans une chambre close, quatre jeunes, dont une fille, s'ennuient et commencent un jeu - en laissant le gaz ouvert, jusqu'à quel point peut-on supporter l'ennui ?

TELEFILMS

(N.B. Tous les téléfilms sont en 16 mm noir et blanc, tous les titres français sont des traductions littérales : sauf indication contraire, le producteur est Nihon Television.)

1962 KORI NO NAKA NO SEISHUN (Une jeunesse sous la glace). **Série** « Non Fiction Gekijo » (Théâtre sans fiction). **Producteur de la série** : Ushiyama Junichi. **Commentaire et narration** : Oshima. **Phot.** : Tonegawa Yoshitsugu. **Mus.** : Manabe Riichiro. 920 pieds.

Documentaire sur un village du Hokkaido, dont les habitants doivent gagner leur vie en pêchant sous la glace.

1963 WASURERARETA KOGUN (Une armée dans l'oubli). **Série** « Théâtre sans fiction ». **Comm.** : Oshima, dit par Komatsu Hosei. **Recherche** : Noguchi Hideo. **Phot.** : Shibata Sadanori. **Mont.** : Tamario Kurahei. 890 pieds.

« Les membres de l'Association des invalides de guerre coréens résidant au Japon et anciennement soldats dans l'armée japonaise ne sont plus que 17. Ils furent blessés pendant la guerre et, après la guerre, redevinrent citoyens coréens. Ils ne bénéficièrent pas de la sécurité sociale japonaise et furent privés de pensions militaires. Tous les invalides de guerre qui à l'heure actuelle quêtent dans la rue, vêtus de blanc, sont des Coréens. J'ai voulu que les Japonais puissent voir les blessures et la vie tragique de ces gens. » (Oshima).

1964 AISUREBAKOSO (A plus forte raison). **Série** « Mariage d'une jeune fille ». **Scén.** : Oshima, d'après un essai de Me Yokoto Masatoshi. **Inst.** : Saburi Shin (Me Wakita), Todoroki Yukiko (sa femme), Ieda Yoshiko (Toshiko leur fille), Yagyu Hiroshi (l'ami de Toshiko), Suganuki Taro (le fiancé de Toshiko), Watanabe Fumio (le fils aîné de Wakita), Toura Mutsuhiro (le 2e fils de Wakita). 60 mn.

Comédie : une jeune fille préfère une union libre à un mariage de raison.

1964 ARU KOKUTETSU JOMUIN (Un Cheminot). **Série** « Théâtre sans fiction ». **Réal.** : Oshima, Tsuchimoto Noriaki, Hani Susumu, Sekigawa Hideo, Onuma Tetsuro, Tamura Tsutomu, Okamoto Yoshihiko. **Comm. et mont.** : Oshima. **Comm. dit par** Toura Mutsuhiro. **Phot.** : Tonegawa Yoshitsugu, Kimura Akira. 877 pieds.

Documentaire sur la grève des cheminots.

1964 GIMEI SHOJO (La Jeune fille sous un faux nom). **Série** « Théâtre sans fiction ». **Réal.** : Oshima, Ichioka Yasuko, Nagano Chiaki, Nakajima Tatsumi. **Comm. dit par** Komatsu Hosei, Sakaguchi Minako. **Phot.** : Okada Tadao, Ichimura Hiroshi, Kimura Akira. 896 pieds.

Documentaire sur une jeune fille qui a subi la bombe de Hiroshima, a quitté sa famille et vit sous un faux nom.

1964 HANKOTSU NO TORIDE - HACHINOSU-JO (Château d'un révolté). **Série** « Théâtre sans fiction ». **Comm.** : Oshima, dit par Tokugawa Musei. **Collaboration** : Yoshida Minoru. **Phot.** : Kimura Akira, Ichimura Hiroshi. 893 pieds.

Documentaire sur un homme qui a construit un château



« Une armée dans l'oubli » (1963, TV).

sur un emplacement prévu par le gouvernement pour la construction d'un barrage.

1964 SEISHUN NO HI (La Tombe de la jeunesse). **Série** « Théâtre sans fiction ». **Comm.** : Oshima, dit par Akutagawa Hiroshi et Naraoka Tomoko. **Collaboration** : Murai Makoto. **Phot.** : Komuro Yoshikazu. 1 402 pieds.

Documentaire tourné en Corée du Sud sur une jeune fille qui a perdu le bras droit lors de la révolution étudiante de 1960, et qui est devenue prostituée pour gagner sa vie.

1964 AOGEBA TOTOSHI (Le Diplôme). **Prod.** : JOTX-TV. **Scén.** : Oshima. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Int.** : Kuwayama Shoichi (Sueyoshi, professeur), Watanabe Fumio (Tanabe), Komatsu Hosei (Kato). 30 mn.

Les anciens élèves d'un professeur de lycée, qui lui avaient donné des coups de poing le jour du diplôme, sont corrigés par lui dix ans plus tard.



« Mao Tsétoung et la révolution culturelle » (1969, TV)

1964-1965 ASIA NO AKEBONO (L'Aube de l'Asie). **Prod.** : Sozosha pour TBS. **Scén.** : Sasaki Mamoru, Tamura Tsutomu, d'après un roman de Yamanaka Minetaro. **Phot.** : Hishida Makoto. **Mus.** : Tsukasa Ichiro. **Int.** : Mikimoto Shinsuke (Yamanaka Minetaro), Sato Kei (le Chinois), Toura Mutsuhiro (le camarade de Yamanaka), Komatsu Hosei (un général chinois), Kanze Hideo (un général chinois), Koyama Akiko (la femme de Yamanaka), Matsumoto Noriko (la Chinoise), Yoshimura Mari (la militante chinoise). **Prod.** : Nakajima Masayuki, Shimamura Tappo. Douze épisodes de 30 mn.

Histoire d'un aventurier japonais en Chine vers 1904.

1968 DAITOA SENSO (La Guerre du Pacifique). **Série** « Nijusseiki Hour » (L'Heure du vingtième Siècle). **Producteur de la série** : Ushiyama Junichi. **Comm.** : Oshima, dit par Toura Mutsuhiro et Komatsu Hosei. **Mont.** : Oshima. 120 mn.

Film de montage avec des documents inédits.

1969 MO TAKUTO TO BUNKA DAI-KAKUMEI (Mao Tsétoung et la Révolution culturelle). **Série** « L'Heure du Vingtième siècle ». **Comm.** : Oshima, dit par Toura Mutsuhiro et Kanze Hideo. **Mont.** : Oshima. 60 mn.

Film de montage avec commentaire de Oshima posant constamment des questions à Mao sur la Révolution Culturelle.

SCENARIOS POUR LA TELEVISION

1960 SATSUI (Velléité de meurtre). **Prod.** : NHK Television. **Réal.** : Inoue Hiroshi. **Int.** : Sawamura Sadako. 60 mn.

1961 SEISHUN NO FUKAKI FUCHI YORI (L'Abîme de la jeunesse). **Prod.** : Kansai Television. **Réal.** : Hori Yasuo. **Int.** : Irikawa Yasunori, Kusunoki Toshiaki, Toura Mutsuhiko. 60 mn.

Deux étudiants veulent entrer dans une maison d'édition. La mère de celui qui échoue dénonce l'autre comme ayant participé aux mouvements étudiants et vivant avec une fille.

1962 ANATO O YOBU KOE (Cette voix qui vous appelle). **Prod.** : TBS Television. **Réal.** : Jissoji Akio. **Int.** : Ikeuchi Junko, Toura Mutsuhiro, Ikeda Hidekazu. 30 mn.

Une femme sans enfant ramène chez elle un petit garçon qui l'avait appelée « Maman » dans la rue. Mais l'enfant avait menti.

1963 ATSUKI CHISHIO NI (Avec un sang brûlant). **Prod.** : TBS Television. **Série** « Judo Ichidai » (Vivre au Judo). **Réal.** : Nakagawa Nobuo. **Int.** : Mikimoto Shinsuke, Koyama Akiko. 30 mn.

1963 ITSUKA AURORA NO KAGAYAKU MACHINI (Un jour, dans la ville où pointera l'aurore). **Prod.** : TBS Television. **Réal.** : Jissoji Akio. **Int.** : Koyama Akiko, Watanabe Yasuko, Tamagawa Isao, Komatsu Hosei. 60 mn.

Une liaison entre un directeur de l'Office du travail et une prostituée. L'homme sent qu'il perd les idéaux de son passé, alors que la femme reprend ces idéaux.

1963 FUFU HYAKKEI (Le Chapelet conjugal). **Série** « Sembazuru » (Couples). **Réal.** : Haruyama Kazunori. 30 mn.

Un couple sans problème : le mari travaille loin de Tokyo, la femme reçoit régulièrement le salaire. Elle a un enfant, elle est satisfaite, et espère que tout continuera ainsi.

1963 SAKEBI (Le Cri). **Prod.** : Mizoguchi Yoshio pour Kyushu Asahi Hoso Television. **Réal.** : Eto Jun. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Int.** : Arata Katsutoshi, Nakagawa Toyoko, Toura Mutsuhiro. 60 mn.

Dans une petite île un puits est la source unique de vie. Les villageois, par racisme, veulent chasser une famille ; les frères de cette famille choisissent le puits comme lieu de leur suicide.

1964 MARU TO SHIKAKU TO (Le Cercle ou le carré). **Prod.** : TBS Television. **Série** « Sichinin no Mago » (Sept petits-fils), d'après le roman de Genji Keita. **Réal.** : Yamamoto Kazuo. **Int.** : Morishige Hisaya, Osaka Shiro. 56 mn.

Comédie familiale. Le titre fait allusion à la forme du vase de nuit, au sujet duquel chacun doit faire son choix.

1964 JOI (Une certaine haine). **Prod.** : JOTX-TV. **Série** « Aru Nikushimi » (La Femme docteur). **Réal.** : Iwaida Hisashi. **Int.** : Koyama Akiko. 30 mn.

1964 KATEI NO KOFUKU (Le Bonheur de famille). **Prod.** : NHK Television. **Série** « Théâtre NHK ». **Réal.** : Shimizu Toru. **Int.** : Fujita Makoto, Yokoyama Michiyo.

Comédie sur la tendance « my-home » (l'envie d'avoir une maison à soi) des Japonais.

1966 TSUYAKU (L'Interprète). **Prod.** : Kansai Television. **Série** « Matsumoto Seicho », d'après cet auteur policier. **Réal.** : Hori Yasuo. **Int.** : Sato Kei, Nogawa Yumiko.

Drame social sur le secrétaire d'un homme politique.

SCENARIOS POUR LA RADIO

(N.B. Tous pour TBS-Radio)

1964 GENDAI SOMON-KA (Lettre d'amour contemporaine). **Réal.** : Shinozaki Toshio. **Voix** : Iwashita Shima, Nakamura Mannosuke. 30 mn.

Les rapports étranges et la correspondance entre une jeune fille qui a été violée et son agresseur.

1964 OGON NO TOKI WA SUGIYUKU (L'Age d'or passe). **Réal.** : Miyagawa Shiro. **Voix** : Matsumoto Noriko, Watanabe Fumio. 30 émissions de 20 mn.

Reprise du thème de **Un jour dans la ville où pointera l'aurore**. La situation, quatre ans après, des étudiants qui avaient participé à la lutte contre le traité de sécurité nippo-américain.

1964 HEIWA NO DENSETSU (La légende d'une paix). **Réal.** : Shinozaki Toshio. **Voix** : Ishizaka Koji, Kume Akira, Watanabe Misako, Toura Mutsuhiro. 60 mn.

L'histoire se passe aux Indes, au moment de la cérémonie de l'Indépendance des Indes à travers la légende du Bouddha. Avec la série de **L'Aube de l'Asie**, c'est le dernier travail de Oshima avant la production par la Sozosha de Etsuraku.

LIVRES

1961 **Nihon no Yoru to Kiri**. Scénarios des quatre premiers films de Oshima, ainsi que « Les Poissons pélagiens », « L'Abîme de la jeunesse », « Le Cri », « Une armée dans l'oubli », « Journal de Yunbogi ».

1963 **Sengo Eiga / Hakai to Sozo** (t.l. Le Cinéma d'après la guerre / Destruction et création). Essais écrits entre 1956 et 1963.

1966 **Ma to Zankoku no Hasso** (t.l. Conception du démon et de la cruauté). Essais écrits entre 1963 et 1966.

1968 En un volume, scénarios de « Chansons paillardes japonaises », « Eté japonais - double suicide contraint », « La Pendaison », et déclarations d'Oshima à propos des trois films.

(Biofilmographie établie à partir de documents aimablement communiqués par « JAPAN INDEPENDENT FILM - LE FILM INDEPENDANT JAPONAIS ». Commentaires critiques sur les films par SATO Tadao, traduits par Yoshida Chieko et Jean Compignon. — B.E.)

OTHON et Jean-Marie Straub

On sait que dans les films de Straub, le texte parlé constitue l'élément essentiel. Lui-même l'a dit dans des interviews — et il fallait jusqu'ici l'en croire, car ni le « Bachfilm » où le commentaire se heurtait fortement aux partitions jouées et à leurs durées envahissantes, ni Nicht Versöhnt *où le renvoi obligé à une réalité relativement connaissable et assez directement cernable, confrontait le texte à ses échos, hors du film, en nous, mais à une distance trop faible cependant pour permettre l'essor d'un libre jeu entre les couches de passé enregistrées dans le film et l'épaisseur mouvante du présent, n'avaient pour unité de mesure un texte. Or voici que la matière du dernier film de Straub* Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer — ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour *n'est autre que le texte intégral — et lui seul — d'une des dernières tragédies de Corneille :* Othon.

Les couches de passé sont plus que jamais espacées et diversifiées. Il y a comme noyau premier la Rome impériale — les conflits, les complots — lointaine et mal connue, d'où naît le récit premier fait par Tacite de la lutte pour le pouvoir, qui sert de zone d'enquête, de mesure et d'interrogation à cet Othon *au sujet duquel Corneille avertit ainsi le lecteur : « Le sujet est tiré de Tacite, qui commence ses « Histoires » par celle-ci ; et je n'en ai encore mis aucune sur le théâtre à qui j'ai gardé plus de fidélité, et prêté plus d'invention. Les caractères de ceux que j'y fais parler y sont les mêmes que chez cet incomparable auteur, que j'ai traduit tant qu'il m'a été possible », et plus loin : « Je n'ai pas voulu aller plus loin que l'histoire ».*

En quoi consistera donc pour Straub, la mise au présent du texte nommé Othon *? A choisir de faire dire les alexandrins de Corneille avec la plus grande diversité possible d'accents, peut-être pour faire éclater la grande unité du verbe classique et pour que la pauvreté volontaire, systématique, du vocabulaire de Corneille soit redistribuée en des voix les plus différentes possibles les unes des autres, les plus individualisées. Ainsi le tout du texte tendra-t-il à s'incarner : non pas en un style uniforme de diction qui renverrait à une théorie de l'interprétation des textes que Straub imposerait aux acteurs, au texte de Corneille, au film, mais en un refus absolu de tout style qui permette de capter les échantillons les plus variés et les plus involontaires des cultures incluses de la façon la plus tangible dans le film. Or cette opération se produit à de certaines conditions, conditions porteuses de contradictions : travail le plus systématiquement acharné de soumission au texte. Il y eut en effet environ trois mois de répétitions quotidiennes pour les acteurs, puis au fur et à mesure que le texte scène par scène était su, les répétitions portèrent sur les plans — en tant qu'ils sont des blocs d'unités également pour les acteurs — puis les répétitions se firent sur les lieux mêmes : terrasse du Palatin dominant Rome, pour les trois premiers actes ; jardin baroque avec fontaine pour le quatrième acte, et renfoncement de pierre dans des thermes au Palatin pour le cinquième acte.*

Dès le début furent fournies les indications concernant et la position des acteurs dans le cadre (en quasi-immobilité, qui permettront au maximum, lors du tournage, la concentration sur le texte) et leurs déplacements (qui permettront au maximum, lors du tournage, une sorte d'oubli du texte quand ils marchent ou — on y reviendra — un obstacle pour l'autre ou les autres dans le champ) à l'intérieur des plans.

Or les parlers sont ainsi répartis que Plautine bénéficie d'un accent suisse très léger, Camille d'un accent florentin, Othon d'un accent légèrement romain, Albin d'un accent italo-canadien, Vinius d'un accent anglais, Lacus d'un accent lorrain, Martian d'un accent parisien, Albiane d'un accent romain, Flavie d'un accent crémonais, Galba d'un accent difficile à définir, Atticus d'un accent argentin, Rutile d'un fort accent romain. La nécessité de dire devant la caméra un texte sans changer une syllabe — et pour la plupart des acteurs (non français) il faudra plier l'accent jusqu'à l'émission correcte des sons écrits par Corneille — selon une totale littéralité — et avec, pour se guider, des indications de rythme et non d'intensité (andante et allegro étant la norme, l'adagio l'exception) — laissait pourtant à chaque acteur une part d'apport personnel qu'il ne pouvait plaquer comme un mouvement d'identification au personnage, comme un élan issu d'une idée interprétative forcément limitée (des mots aussi tentants que âme ou désastres seront impitoyablement rabotés), mais qu'il laissait échapper malgré lui. Bref on pouvait craindre l'intrusion d'une spontanéité, d'un naturel, d'une profondeur qui pourraient s'exprimer là. Mais les obstacles de la mémoire, de la tension nerveuse (il y avait une grande majorité de non-acteurs ; au spectateur prochain de découvrir s'il le peut qui est ou était acteur professionnel), de la station continue sous le soleil de fin d'août, et surtout de la tension rythmique à maintenir coûte que coûte contre les écarts possibles d'une langue à l'autre, empêchent toute manifestation psychologique, toute intervention individualiste décidée, pour laisser affleurer uniquement les accidents rythmiques. Ce qui se manifeste en effet chez les acteurs dans ce film, ce n'est pas une liberté explosive comme par exemple chez Marc'O dans Les Idoles *ou chez Chytilova dans* Les Petites Marguerites*, c'est au contraire grâce à la répétition microcosmique méthodique d'une structure répressive, structure librement acceptée comme un travail par les acteurs, la mise à jour de ce qu'il y a de plus enfoui en chaque personne — bien sûr pas les coquetteries chères aux naturalistes et post-néo-réalistes — mais les traces anonymes, multiples : regards, une fois fixée leur direction, diversement distribués, hiérarchie musicale et tonale des mots dans la phrase (le vers constituant, lui aussi, un obstacle), tout cela renversant l'expressivité bourgeoise, traces donc visibles et audibles du couple liberté-oppression ici reconstitué à partir d'éléments empruntés à une culture historiquement analysable (la nôtre, aujourd'hui), mais traces avant tout gênantes et indéchiffrables, car loin d'illustrer le texte de Corneille, d'en rendre l'accès facile ou d'en proposer explications ou éclaircissements une bonne fois pour toutes, elles en égalisent le mystère, le répartissent partout, cassent la logique apprise du vers, et brouillent les repères en prenant le pas, sans prévenir, sur le texte.*

On peut donner un complément d'information sur le film de Straub et évoquer ce qui s'y passe, en citant cette relation de Flavie au deuxième acte :

Othon à la princesse a fait un [compliment
Plus en homme de cour qu'en [véritable amant.
Son éloquence accorte, enchaînant [avec grâce
L'excuse du silence à celle de [l'audace,
En termes trop choisis accusait le [respect
D'avoir tant retardé cet hommage [suspect.
Ses gestes concertés, ses regards de [mesure
N'y laissaient aucun mot aller à [l'aventure :
On ne voyait que pompe en tout ce [qu'il peignait :
Jusque dans ses soupirs la justesse [régnait,
Et suivait pas à pas un effort de [mémoire
Qu'il était plus aisé d'admirer que [de croire.
Camille semblait même assez de cet [avis ;
Elle aurait mieux goûté des discours [moins suivis :
Je l'ai vu dans ses yeux ; mais cette [défiance
Avait avec son cœur trop peu [d'intelligence.
De ses justes soupçons, ses souhaits [indignés
Les ont tout aussitôt détruits ou [dédaignés :
Elle a voulu tout croire ; et quelque [retenue
Qu'ait su garder l'amour dont elle [est prévenue,
On a vu par ce peu qu'il laissait [échapper
Qu'elle prenait plaisir à se laisser [tromper ;
Et que si quelque fois l'horreur de [la contrainte
Forçait le triste Othon à soupirer [sans feinte,
Soudain l'avidité de régner sur son [cœur
Imputait à l'amour ces soupirs de [douleur.

Jean-Claude BIETTE.



EN HAUT, MAURICE THOREZ. EN BAS, JACQUES DUCLOS DANS « LA VIE EST A NOUS ».

"LA VIE EST A NOUS", FILM MILITANT

I SITUATION DU FILM

1.1. Insertions

1.1.1. Produit par le Parti communiste français (qui en avait conçu le projet) en vue de la campagne pour les élections de mai 1936 — qui portèrent au pouvoir le Front populaire, *La Vie est à nous* fut tourné en février et mars 1936 par une équipe de cinéastes et techniciens militants communistes ou sympathisants (Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, Jacques B. Brunius, André Zwoboda, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Alain Douarinou, Claude Renoir, Jean Isnard, Marc Maurette, etc.), supervisée par Jean Renoir, qui en tourna la plupart des séquences, travailla à la construction du film et à son montage (avec J.-B. Brunius et Marguerite Renoir). Financé par collectes lors de meetings du parti, le film coûta environ 70 000 F — soit le dixième d'un budget moyen de l'époque. Ce film, n'ayant pas été présenté à la censure, ne fut diffusé que dans les cellules et meetings communistes.

Par son projet, les circonstances et conditions de sa conception et de sa fabrication, et par son utilisation enfin, *La Vie est à nous* apparaît sans équivoque comme un *film de propagande* (ou film militant) en faveur du P.C.F. et de ses thèses du moment.

Ce moment est celui de luttes politiques violentes (en France et en Europe) et de crises économiques et sociales particulièrement graves. Toute l'Europe en effet passe ou risque de passer entre 1933 et 1936 aux mains des fascistes. Cela est déjà le cas en Allemagne avec Hitler (33) et en Italie avec Mussolini (22). Mais aussi : en Pologne, avec la dictature des « colonels » (35) ; en Hongrie, avec le gouvernement conservateur-fascisant du général Gömbös, puis du banquier Imredy (36), contrôlé par la milice des Croix-fléchées ; en Autriche, où Dolfuss en 33 dissout le parlement et établit une dictature, et où les milices des « Heimwehren », devenues police officielle, écrasent en février 34 le soulèvement des socialistes de Vienne, avant de préparer l'Anschluss ; en Roumanie, avec le règne du Prince Carol, appuyé sur les miliciens de la « Garde de fer », régime qui deviendra ouvertement fasciste en 38 ; en Yougoslavie où depuis 32 seul a droit de cité le parti national, parti unique, et où, sous le règne du régent Paul, sont créés en 35 des « syndicats », sur le modèle des corporations fascistes, avec uniformes ; en Bulgarie, depuis 34, avec la dictature « royale » du roi Boris et du général Gheorgiev, responsable d'une terreur policière contre les démocrates ; en Grèce, où la monarchie est rétablie en 35 et où, à la suite de grèves, le général Métaxas instaure une dictature et décrète la loi martiale ; en Estonie, où parlement et partis sont dissous en 33 ; en Lettonie, où dès 34 gouverne Ulmanis, avec le titre de « Vadonis » (*führer*) ; au Portugal, où Salazar gouverne depuis 33, selon le principe de « l'Etat nouveau » : constitution corporative, antidémocratique et antiparlementaire, nationaliste et chrétienne... En Espagne, une majorité réactionnaire gouverne depuis 34. Elle écrase les Mouvements ouvriers des Asturies. Mais dans le même temps où *La Vie est à nous* se réalise, le 16 février 36, communistes et socialistes unis l'emportent aux élections. Le 18 juillet suivant, éclatera la rébellion de Franco et commencera la guerre d'Espagne.

Contre la montée fasciste, les réactions des démocraties sont faibles : la SDN abandonne tout projet de sanctions contre l'Italie impérialiste, la Belgique adopte une attitude de désengagement douteuse, la Grande-Bretagne en pleine crise dynastique, marquée par les conséquences économiques et sociales de la première guerre mondiale, et craignant que tout appui aux antifascistes ne se retourne en faveur du communisme, reste dans un retrait prudent.

La gravité de la situation est telle que l'URSS doit momentanément mettre au second plan la lutte anticapitaliste, pour se consacrer à l'antifascisme. Elle préconise la tactique des « Fronts populaires », alliance des communistes et de la petite bourgeoisie, qu'il faut tenter à tout prix d'arracher à la propagande et aux tentations fascistes. Par exemple, Dimitrov, secrétaire général du Komintern : « *A l'heure actuelle, les masses laborieuses n'ont plus à choisir entre la démocratie bourgeoise et la dictature du prolétariat, mais seulement entre la démocratie bourgeoise et le fascisme* », ou le délégué communiste allemand Pieck : « *Si l'Allemagne s'attaque à l'indépendance nationale et à l'unité d'un des petits pays de l'Europe... la guerre de la bourgeoisie nationale de ces pays contre cette agression sera une guerre juste à laquelle le prolétariat et les communistes ne pourront pas ne pas prendre part.* » Le 24 octobre 1934, dans un meeting à Nantes, Maurice Thorez : « ... *les événements de demain permettront, nous en sommes certains, que se constitue, face* au front de la réaction et du fascisme, le Front populaire de la liberté, du travail et de la paix. »

L'urgence historique du problème du ralliement des classes moyennes à la lutte antifasciste doit donc toujours être pensée si l'on veut rendre compte exactement de l'existence, de la méthode, de la configuration générale, des contenus et même des conditions de possibilité du film *La Vie est à nous* (la participation par exemple à son élaboration de nombreux techniciens non communistes).

En France, le fascisme n'est pas moins présent ni menaçant. En 34, la coalition socialistes-radicaux est rompue par ces derniers qui refusent le contrôle des changes. Le 6 février 34, éclate l'émeute menée par les royalistes et groupes fascistes (*Faisceau, Francisme, Croix de feu, Solidarité française*). Le gouvernement démissionne et cède la place à Doumergue, qui constitue un gouvernement de droite avec Pétain et Laval. Celui-ci pratique une politique de déflation et s'appuie sur les Ligues fascistes : de 60 000 adhérents en 33, les Croix de feu passent à deux millions de membres en 35. La droite au pouvoir encourage ou approuve la fascisation de l'Europe (rejet du pacte franco-soviétique, appui de l'invasion de l'Abyssinie par Mussolini, antibritannisme), et suscite de nouveaux mouvements fascistes et paramilitaires, dont le Parti Populaire Français de Doriot (36) et le C.S.A.R. (ou Cagoule), tous soutenus par les capitalistes français.

Sur le plan économique, dès 33, les prix français à l'exportation dépassent ceux des autres pays, et le seul débouché devient l'Empire français ; le revenu national diminue de 20 % environ, les prix de gros tombent de 44 % et ceux de détail de 29 % ; le déficit budgétaire réapparaît. En 34 se produisent de grosses sorties d'or, qui se poursuivent en 35, la Banque de France s'étant opposée à toute dévaluation. Le gouvernement Laval pratique une politique de déflation sévère à l'aide des « décrets-lois de misère » (réduction de 10 % sur les dépenses publiques). De 33 à 37, le redressement de la France est de l'ordre de 4,3 %, alors que celui de l'Allemagne est de 100 % et celui du Japon de 74,4 %. Alors que tous les autres pays qui avaient subi la crise de 29 se redressent, la production industrielle de la France stagne autour de 80 % du niveau de 28. Il y a une véritable régression économique, déterminante dans la victoire du Front populaire en 36.

1.1.2. Resté commercialement inédit pendant 33 ans (36-69), *La Vie est à nous* sort à Paris dans un programme rétrospectif intitulé « 29-36 » et comprenant *Nogent, Eldorado du dimanche* de Marcel Carné et *La Marche de la faim* de I.-M. Daniel.

1.1.3. En raison du rôle important joué par Renoir dans la conception et la réalisation du film (supervision de l'ensemble, participation à l'élaboration du scénario, tournage de la plupart des séquences, montage), il est de tradition pour la critique française de compter *La Vie est à nous* au nombre

des films de Renoir, et de l'inclure dans sa filmographie, où il s'insère après *Le Crime de M. Lange* et avant *La Partie de campagne*, comme dix-huitième film du cinéaste.

1.1.4. Voir *aujourd'hui La Vie est à nous* demande évidemment de ne pas perdre de vue les raisons d'être et *d'être un film militant*, du film en 36.

1.2. La Vie est à nous et la critique en 69.

1.2.1. Pourtant, la plupart des critiques parues sur *La Vie est à nous* se soucient non pas tant de la nature militante du film — sinon sur un mode nostalgique —, de son projet politique et propagandiste, de ce qui fondait ce projet, ni de la manière dont le film pouvait l'accomplir et être efficace quant à lui, qu'elles ne privilégient curieusement la seule étude des modalités de fabrication du film, en cherchant à établir ce que furent les rôles respectifs des divers collaborateurs de l'entreprise, et plus spécialement celui de Renoir, en interrogeant non seulement ses rapports avec les autres co-réalisateurs du film, mais aussi les rapports de ressemblance entre *La Vie est à nous* et les autres films contemporains de Renoir.

1.2.2. Curieusement : dans la mesure où le travail que font habituellement les critiques (ou qu'ils voudraient faire), celui de l'analyse du film, de ses formes et de son message, fait ici généralement défaut ; et dans la mesure où ces mêmes critiques se sont soudainement mises à pratiquer un travail d'éclaircissements et de recherches historiques et archéologiques sur la fabrication du film et ses responsables, travail qu'on aimerait leur voir entreprendre plus souvent, et qu'elles évitent d'ordinaire d'effectuer. En fait, la critique s'est contentée d'une part de rappeler les conditions dans lesquelles le film fut fait, et de décrire d'autre part le film, le décrivant pour ne pas avoir à l'étudier dans son fonctionnement spécifique. L'accent a été mis sur le travail d'équipe, et dans cette équipe sur le groupe d'amis de Renoir qui eurent plaisir à travailler ensemble. Et d'autre part, sur la reconnaissance dans le film d'un certain nombre de « traits » renoiriens : chaleur humaine, sympathie pour les personnages, lyrisme, direction des comédiens, mouvements d'appareil, etc. D'une part le travail collectif — présenté comme une originalité, voire une exception méritant intérêt extraordinaire —, d'autre part, tout au contraire, le « style », la « patte » de l'auteur Renoir, qui parvint à s'imprimer même sur un « film de commande ». Entre ces deux extrêmes-contraires, ce qui est l'originalité et la spécificité mêmes du film se trouve occulté : le fait qu'il s'agisse d'un film militant, d'une entreprise de propagande.

1.2.3. Ce qui revient à dire, pour beaucoup : certes, il s'agit là d'un film commandité par le P.C., mais l'important est qu'on y reconnaît de-ci de-là la touche de Renoir (comme si on lui avait imposé ce film et qu'il eût dû à l'égard du P.C. et de sa politique se comporter comme le font les cinéastes à l'égard de leurs maisons de production et de la politique de celles-ci : en employant la ruse), qui aurait réussi à s'exprimer, malgré les impératifs de la propagande. *La Vie est à nous* serait ainsi un film de propagande « honteux », où le discours de Renoir « sauverait » la pauvreté du discours politique, échappant à tout sens univoque. Ce qui revient, précisément, à occulter le film entier dans sa réalité. La critique a parlé de ce qui *semblait justifier son intérêt* pour le film (entreprise collective, génie de Renoir, évocation sentimentale de « l'époque »), mais non du film lui-même.

1.2.4. La réalité du film posait deux questions qui n'ont pas été traitées par la critique : celle du film comme produit fabriqué en 1936, dans le contexte historique, social et avec les moyens techniques et stylistiques de l'époque, en vue d'un certain but bien précis, et de l'adéquation de ces moyens à ce but ; et celle de la manière de parler aujourd'hui d'un film militant de 1936.

1.2.5. Pourquoi cette occultation des deux questions fondamentales que soulève non pas seulement ce film mais tout film : quoi traiter et comment ? A cause sans doute d'un très réel sentiment de gêne de la part de la critique devant le fait du militantisme, devant un cinéma de propagande qui justement n'en est pas honteux. Si la critique s'est réfugiée d'une part derrière la description anecdotique de la réalisation du film (propos des survivants de l'aventure, par exemple, mais nul entretien avec *les promoteurs politiques* du film, ce qui est étrange), et d'autre part derrière l'évocation plus ou moins émue de l'aura mythique de l'époque (mythologie du Front populaire, etc.), n'est-ce pas pour refuser d'envisager ce qui la gêne et ce qui fait la force du film : qu'il est un film de propagande en faveur du P.C. ? De la même façon, le recours aux constantes stylistiques renoiriennes fait ici fonction de masque et faux-fuyant.

1.2.6. Il faut ajouter que l'entreprise elle-même de programmation de *La Vie est à nous* a manifesté le même type de gêne devant la nature politique du film, en l'insérant dans un programme résolument présenté comme *folklorique :* « 29-36 » (période enfermée entre ces deux bornes datées), ces bonnes vieilles années du populisme, du Front populaire... *Nogent, Eldorado du dimanche* est en effet très précisément du folklore populiste, et *La Marche de la faim* est « engagé » de la façon la plus sentimentale, et relève tout à fait de la plus commune mythologie ouvriériste du XIXe siècle. Montrer avec et après ces deux courts métrages *La Vie est à nous* pouvait inciter à le lire comme eux : sous un angle folklorique et rétrospectif, comme le témoignage un peu vieillot d'un bon vieux temps. Par là, le Front populaire devenait un peu la Belle époque de la gauche sentimentale, comme 1900 fut celle de la droite sentimentale et de la gauche anarchiste.

1.2.7. Il eût suffit de présenter *La Vie est à nous* seul, ou à la rigueur avec un autre film contemporain de Renoir pour que précisément cette fuite rétrospective et sentimentale fût sinon interdite, du moins très amoindrie, et que la nature directement politique de *La Vie est à nous* apparût sans équivoque, ainsi d'ailleurs que les différences entre ce film et les autres Renoir.

1.3. La Vie est à nous et Renoir

1.3.1. Le statut de *La Vie est à nous* dans l'œuvre de Renoir est double et contradictoire. D'une part, pour la plupart des exégètes renoiriens (Claude Beylie tout spécialement, responsable du programme « 29-36 »), il s'agit d'une sorte d'écart, certes généreux et talentueux, de l'auteur, que l'on ne saurait lui reprocher dans la mesure où il a pu honorablement tirer son épingle d'un jeu auquel il n'adhérait ni ne croyait autrement que sur le mode de l'enthousiasme humaniste, par définition méfiant à l'égard de tout acte d'abord politique. Episode sans lendemain donc, expliqué par la sympathie et la générosité populiste de Renoir qui lui feront choisir d'autres sujets « sociaux » *(Lange, La Bête humaine)* ou historico-politiques *(La Marseillaise)*. N'oublions pas que Renoir, précisément, était considéré comme cinéaste de gauche à cause de *Toni* et du *Crime de M. Lange* et que cela ne fut sans doute pas sans influence sur le fait qu'on lui confiât de superviser *La Vie est à nous*. D'autre part, dans ce film-enclave, les mêmes exégètes se plaisent à recenser les signes de Renoir, ce qui malgré tout l'authentifie comme « père » de l'œuvre. Citons Beylie : « Retrouve-t-on Renoir dans cette œuvre d'inspiration et de réalisation collectives ? Certainement. Sa « patte » se sent d'abord dans les séquences qu'il a effectivement tournées : en particulier celle de la séparation de l'ouvrier en chômage (Julien Bertheau) et de son amie (Nadia Sibirskaïa) dans leur chambre pauvrement meublée sous les toits. Traitée presque en un seul plan — la jeune femme s'activant à son fourneau, l'homme au fond de la pièce s'éclipsant furtivement, elle dégage une qualité d'émotion indéniable et témoigne d'une science de la profondeur de champ dont seul l'auteur du *Crime de M. Lange* était capable. Les séquences campagnardes de la saisie et de la vente aux enchères se ressentent aussi d'un humour particulier à Renoir, quoique ce soit Becker qui les ait probablement tournées. Enfin, il est piquant de voir apparaître çà et là, *comme s'ils s'étaient trompés de film* (c'est nous qui soulignons), des comparses favoris de Renoir, avec leur physionomie, leur emploi et parfois leurs répliques, déjà vus ou entendus ailleurs : Blavette entraînant ses camarades d'usine grévistes, Dalban ignoble séducteur des pures ouvrières, Brunius au casino rééditant le geste du baron ruiné des *Bas-Fonds*, Becker dans une file de chômeurs parlant des films de Douglas Fairbanks, etc. Simples « private jokes » ? peut-être, mais qui font échapper le film au didactisme et lui conservent, aujourd'hui *encore* (c'est nous qui soulignons...) un charme incontestable. » La critique idéaliste dévoile ici au maximum ses présupposés et ses fondements méthodologiques : l'empirisme analytique (incapable de penser un tout historiquement déterminé dans l'unité complexe et dynamique de ses composantes, elle le dissèque et l'atomise en particules, qu'elle met en relations avec d'autres, tout aussi arbitrairement prélevées ailleurs) et la très tenace « prévision du passé ». Double processus de reconnaissance et non de connaissance, production d'un pseudo-savoir, description de surface (qui peut être érudite) et non analyse d'un fonctionnement spécifique. Le premier, à l'occasion, se farde de structuralisme, le second prendra volontiers la forme d'une absolution (heureusement, Renoir a bien prouvé depuis qu'il n'était pas communiste) ou d'une chasse aux sorcières *(Le Déjeuner sur l'herbe* trahit *La Vie est à nous*). On s'épargnera cette tâche facile et stérile (susceptible de provoquer seulement des soupirs de soulage-

ment ou des cris de rage). En un mot, ici, la question n'est pas là.

I.3.2. D'abord, il convient pour bien lire le film de maintenir présents l'un à l'autre deux axes : celui de son insertion dans l'Histoire, et celui de son insertion dans l'œuvre de Renoir. Ce que n'a pas fait la critique, s'étant servie du second aux dépens du premier.

I.3.3. Si *La Vie est à nous* est bien un travail de groupe, un produit d'atelier, il est faux de prétendre que le film pour autant n'est pas « *construit* », qu'il n'est pas fait (comme les autres films de Renoir) à partir d'un scénario précis et rigoureux. Beylie a tort d'écrire : « Il n'existe pas de scénario élaboré de ce film, dont les épisodes s'enchaînent sans autre lien logique que l'intention voulue de propagande en faveur du P.C. » On verra ici-même qu'il y a dans *La Vie est à nous* construction logique, et des plus rigoureuse.

On peut le vérifier de la façon la plus nette (et du même coup frapper de nullité toutes les analyses de *La Vie est à nous* comme film sans scénario, sans véritable construction), en confrontant son procès de déroulement à celui du rapport présenté par Maurice Thorez au 8e Congrès du Parti communiste français à Villeurbanne (du 22 au 25 janvier 1936, soit peu avant le début du tournage du film). Ce rapport, intitulé *L'Union de la nation française* (sans compter qu'il fournit textuellement la plus grande partie du discours de l'instituteur au début du film) est articulé comme suit :

— *Les richesses de la France :* a) l'agriculture ; b) l'industrie ; c) les voies de communication et moyens de transport ; d) la population.

— *La crise économique.* Constatation qu'en dépit de ses richesses naturelles, la France est en état de grave crise économique (suite de statistiques et de chiffres), débouchant sur la question : *Mais comment cela peut-il se produire ?... Comment peut-on connaître le chômage, la gêne, la misère, dans un pays aussi riche ?* Réponse :

— à cause des *Deux cents familles.* Suivent alors :

— *Situation des classes laborieuses :* a) la classe ouvrière ; b) fonctionnaires et employés des services publics ; c) les classes moyennes.

— *La crise agraire et la détresse au village.*

— *Conséquences de cette crise.*

— *La politique de guerre de Laval* (exposé de la situation internationale, montée fasciste, Laval complice de Mussolini).

— *L'offensive de la réaction en France.*

— *Le plan de sauvetage du Parti communiste français,* suivi des chapitres *Pour l'union du peuple de France, Les communistes au pouvoir, La lutte pour l'unité, Le Front unique de la classe ouvrière, le Front populaire, Le Parti.*

Sans conteste donc, le rapport de Thorez (modèle de discours politique du moment) fournit à *La Vie est à nous* ses grandes articulations et l'ordre de ses séquences. On sait aussi, par *En marge du cinéma français,* de J.B. Brunius — qui participa au montage des deux premières bobines — que son travail avec Renoir consista à trouver d'abord des images au texte de Thorez puis à articuler dynamiquement images, commentaire et dialogue.

On constate également que le film, par rapport au discours de Thorez, opère une permutation importante et non sans raisons : alors que Thorez passe de l'exposé de la situation des classes laborieuses (ceux donc à qui discours et film s'adressent) à la situation internationale et à la montée fasciste en France, le film inverse cet ordre et fait aboutir directement les trois épisodes fictionnels (« Le Débrayage » — problème ouvrier, « La Vente aux enchères » — problème paysan, et l'épisode de l'ingénieur en chômage) sur les discours de dirigeants politiques, véritable positivité du film : on expliquera dans le cours de ce texte la nécessité de cette stratégie, et de la collision — dans le film — du destinataire (tout particulièrement le dernier) et des locuteurs.

I.3.4. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Renoir travaille en équipe, en atelier. Même, il n'a jamais travaillé autrement : citons l'importance des collaborations de Karl Koch (ex-collaborateur de Brecht), Zwoboda ; renvoyons aux filmographies et entretiens pour *La Petite Marchande d'Allumettes* comme *La Règle du jeu,* sans parler de *Toni, Lange, Les Bas-Fonds, La Marseillaise.* Et rappelons les propos de Renoir lui-même, qui définit son rôle de metteur en scène comme de réception, dévoration et digestion de tous conseils, collaborations, apports des autres. Tous les films de Renoir étant films de groupe, celui-ci l'est aussi, de façon plus évidente seulement. Mais le fait que dans *La Vie est à nous* certaines séquences aient été filmées par Becker ou Le Chanois n'a ni plus ni moins d'importance que le fait que tous les plans de lapins abattus de *La Règle du jeu* l'aient été par Zwoboda.

I.3.5. Ce qu'il fallait en revanche remarquer, parlant de ce travail d'équipe, c'est qu'il y a pour *La Vie est à nous* adéquation et cohérence entre le travail de groupe comme Renoir l'a toujours pratiqué, et le travail requis spécifiquement par un film militant.

I.3.6. Une autre conjonction frappe si l'on étudie les principes qui régissent la construction du film, et si on les compare aux principes de récit habituels de Renoir.

La Vie est à nous procède à la façon d'un discours politique : on dresse d'abord une situation globale de la France (discours de l'instituteur) ; on dénonce ce tableau comme mensonger, parce qu'incomplet ; on évoque les responsables (les « deux cents familles »), la menace très présente du fascisme français, la montée générale du fascisme en Europe ; on présente le P.C. comme seule réplique à cette situation ; puis on le démontre par une série d'exemples qui tout à la fois montrent le travail réel des militants communistes, et décrivent la véritable situation de la France (double fonction : documentaire et didactique). Ces « exemples » viennent apporter leur poids aux discours des dirigeants communistes, les préparent, en appellent la venue. La construction et les articulations de ce discours politique ne peuvent résulter que d'un travail lui-même politique au niveau du canevas du film. On l'a vu plus haut et on sait qu'il a été fait par les membres de l'équipe qui étaient militants communistes, Le Chanois et Unik.

Mais le rôle de Renoir devant un tel discours et sa logique



Max Dalban (le chrono) et Madeleine Sologne (une ouvrière).

ne peut pas avoir été simplement d'ajouter sa « patte » à ce canevas primitif, qu'il se serait contenté d'illustrer avec talent, d'enjoliver de détails pittoresques ou dramatiques à sa façon.

La Vie est à nous, en effet, avance, filmiquement cette fois, et non son assise scénarique, son discours fondateur, par grands pans, séquences autonomes, blocs narratifs ou documentaires semblant indépendants les uns des autres. Ce type de construction et de progression, qui répond, parfaitement, dans *La Vie est à nous,* à la logique et aux besoins du discours politique, est aussi celui, grosso modo, des films contemporains de Renoir, conçus comme des ensembles de blocs autonomes mais articulés les uns aux autres, et finissant par se répondre, s'amplifier mutuellement d'un point à l'autre du film *(La Marseillaise* par exemple). On peut dire que Renoir, après *Bovary, Toni* et *Lange,* se trouve de plain-pied avec les problèmes de construction d'un film militant, et qu'ainsi *La Vie est à nous,* bien que d'un projet et d'une nature radicalement différents des autres films de Renoir, *fonctionne* à peu près comme eux. Par exemple, l'alternance chère à Renoir des moments forts et moments moins forts, son principe dialectique d'équilibrage, de renforcements ou d'affaiblissements réglés des divers éléments dramatiques les uns par les autres, trouvent ici *comme naturellement* leur application à la progression dialectique d'un discours politique ; cet autre principe renoirien de la division du film en grandes unités qui se relancent colle ici parfaitement avec le souci tout didactique de découper la matière politique en plans qui devront se compléter et s'éclairer mutuellement...

Cette conjonction d'un véritable travail didactique, fait de militants politiques qui se sont posé la question du comment de leur discours politique et de son ordonnancement et développement, et d'un travail dramaturgique qui met en jeu les mêmes principes de progression et de construction

signifie bien que le rôle de Renoir dans *La Vie est à nous* n'aura pas été d'enjoliver, enrichir, varier le discours politique (et par là le brouiller), mais de le *matérialiser*, d'articuler dramatiquement un schéma logique. C'est par la progression dramatique du film que se propage le message politique. Renoir n'a en rien orné un signifié politique, pas plus qu'il ne s'est glissé furtivement au défaut de sa cohérence : c'est *sur lui* qu'a porté entièrement son travail.

I.3.7. Il faut donc penser qu'à la fois Renoir était engagé complètement dans l'aventure collective du film et qu'en même temps, cinéaste, il s'est servi de la propagande comme matériau, dans la mesure où pour lui plus que pour les militants qui y travaillaient devait exister dans cette entreprise un côté « jeu » et manipulation, dans leur sens fort. Renoir a toujours eu un goût de l'expérimentation, il a toujours tenté, et selon une logique dont la progression demande à être étudiée, de traiter tous les matériaux, tous les sujets. Il était normal qu'à un tel moment, il se soit trouvé aux prises avec le matériau de propagande et les problèmes du film militant. Un jour et pas l'autre, Renoir — et ce fut lors de ce moment surdéterminé de l'année 36 — devait expérimenter le film de propagande comme il a expérimenté le « néo-réalisme » et la commedia dell' arte, le tournage à plusieurs caméras, le plan long ou la profondeur de champ, et affronter cette question fatale à beaucoup de cinéastes : comment propager un sens unique dans un film ? Ce qui pose le problème du fonctionnement de *La Vie est à nous* comme film militant.

II. FONCTIONNEMENT DU FILM

II.1. Les formes du film militant en 36.

II.1.1. Le discours politique de *La Vie est à nous* s'ordonne selon deux modes. L'un, de la généralité : le schéma qui sous-tend et relance le film, c'est-à-dire le dessin de la configuration historico-sociale du moment, réfléchie comme crise par la thèse communiste, et la présentation du P.C.F. comme agent de résolution de cette crise ; l'autre, spécification ou particularisation de ce discours général en une série de scènes exemplaires.

L'articulation de ces deux modes, qui ordonne *La Vie est à nous* comme discours politique, fait que le film tout à la fois remplit exactement la condition de tout film militant : propager un signifié politique unique, un message univoque, et pourtant échappe à ce qui dans le fait de cette univocité est généralement fatal au film militant — de n'être que l'énonciation transparente de ce signifié politique unique : point d'achoppement de tout discours « engagé » ne pensant pas son procès d'exposition —, dans la mesure même où l'interrelation des deux modes suscite une lecture complexe du signifié politique unique. Au lieu de n'être que son énoncé, il réfléchit les conditions mêmes de son énonciation : il se pose non la question de son sens (donné au départ du film, unique et immuable), mais celle de ses « effets de sens » — c'est-à-dire de l'interférence, dans le procès filmique de production du sens, de la question du destinataire du message.

Telle nous semble être la problématique essentielle du film militant (non pas seulement de quoi et comment, mais *à qui* l'on parle), que pose et explore *La Vie est à nous*.

II.1.2. Le cinéma militant travaille surtout sur un matériel qui lui est contemporain : données sociales, économiques, idéologiques ; situations et rapports politiques, conflits et événements concrets et actuels. Ce matériau complexe, il peut le traiter filmiquement selon deux méthodes. Soit en utilisant des documents cinématographiques existants ou pris sur le vif (actualités, documents, reportages), que le montage et le commentaire vont ordonner et rendre politiquement signifiants. Soit en reconstituant dans une fiction, en « mettant en scène » tel ou tel de ces événements, conflits, etc. Ou bien il procède d'une matière filmée déjà fournie par l'événement, antérieurement produite par la situation politique qu'il s'est choisi de traiter ; ou bien il reconstruit cette situation, la représente, la fait jouer.

Or, ces deux grandes voies du film militant (déterminées par les deux grandes catégories historiques du cinéma : Méliès, Lumière) avaient déjà, l'une et l'autre, été explorées avant Renoir et avant 36. La première (montage de documents) essentiellement par Vertov — plutôt qu'Eisenstein qui, en dehors de *La Ligne générale*, n'a pas tourné de film à sujet strictement contemporain ; la seconde (recours à la fiction et à la représentation pour une analyse politique), par *Kühle Wampe* de Brecht et Düdow (sorti à Paris, au cinéma Falguière, en octobre 32).

On ne sait si Renoir avait vu *Kühle Wampe* (en tout cas il connaissait les travaux de Brecht, ne serait-ce que par sa collaboration avec Carl Koch), mais c'est un fait que l'originalité de son travail (aboutissement d'une réflexion collective) dans *La Vie est à nous* consiste en l'intégration de ces deux types de démarches déjà employés au cinéma, dans leur *dialectisation*.

II.1.3. La spécificité de *La Vie est à nous* comme film militant (dans cette unité duelle, cinématographique et politique, du film militant) est dans l'utilisation conjointe de matériaux « documentaires » et d'éléments « fictionnels ».

II.1.4. Il est bien entendu que le terrain sur lequel s'opère ce travail de mise en relation des deux grandes démarches du cinéma militant est inévitablement celui du cinéma français de l'époque (et du cinéma de Renoir), dont *La Vie est à nous* ne manque donc pas de présenter un certain nombre d'éléments caractéristiques, de signes de reconnaissance, traits typiques ou « clichés » (jeu des acteurs, éclairages, etc.).

Mais trop souvent ces signes, lus aujourd'hui comme convenus ou conventionnels, ont masqué tout à la fois l'appartenance du film à l'histoire du cinéma militant (donc ses rapports avec le cinéma russe et Brecht, entre autres), et son originalité, d'utiliser *ensemble* documents et fictions...

II.2. Rapports document / fiction dans La Vie est à nous.

II.2.1. Si l'on cherche à établir la répartition respective des éléments documentaires et des scènes de fiction dans le film, on est amené à isoler, au début et à la fin, deux grands groupes de documents (tableau de la France, documents sur les 200 familles, actualités sur le fascisme en France et en Europe ; et à l'autre bout du film, reprise terminale du tableau des richesses de la France). Entre ces deux blocs « documentaires », trois épisodes fictionnels (« le débrayage », « la vente aux enchères », « l'histoire de l'ingénieur »).

Mais dès qu'on analyse les rapports de ces blocs, c'est-à-dire la structure du film, comme mouvement, enchaînement des séquences et des parties, on s'aperçoit que si *La Vie est à nous* en effet utilise bien ensemble éléments documentaires et scènes de fiction, il est impossible d'assigner aux uns et aux autres une clôture, un lieu spécifique, une fonction exclusive : on ne peut les opposer mécanistement, les uns, documents, comme garants du « réel », les autres, fictions, comme signes du cinéma. Il se produit au contraire entre les uns et les autres toute une suite de glissements, échanges, recouvrements, tels qu'ils *ne se partagent pas* le film et le travail, mais, se transformant mutuellement, échangeant leurs rôles, opèrent ensemble le travail du film. Une telle dialectisation ne peut procéder que d'un savoir exact tant sur le caractère fictionnel — le devenir-réel-fictif — du document cinématographique, que sur le caractère documentaire (informatif-exemplaire-démonstratif) des éléments fictionnels.

II.2.2. De cette suite de glissements par quoi se constitue une véritable chaîne d'échanges dynamiques entre les éléments constitutifs du film, le début de *La Vie est à nous* fournit un très complet exemple.

Le film commence par un montage de documents commentés « off » (le locuteur n'étant pas à l'image), montrant et détaillant les « richesses de la France ». Le fait de ce commentaire « off » est d'une grande importance : voyant une suite d'images commentées (le locuteur étant « off »), le spectateur ne peut pas disjoindre clairement ces images de leur commentaire. Il les prend en bloc, entérine immédiatement leur relation de fait comme relation de droit, logique et pertinente. Même si le tour assertif du commentaire le surprend, en ce lieu et en ce film, et lui fait attendre « la suite » avec curiosité et un peu d'inquiétude, il n'est pas alors en mesure de séparer les images de leur texte, et les reçoit comme on reçoit n'importe quel documentaire. A ce premier point du film, on a un discours simple, de nature documentaire classique.

Puis apparaît un gros plan de Dasté (non situé, non déterminé) qui, poursuivant le commentaire « in », introduit le locuteur, et par là, provoquant un premier *décalage visible* entre la suite d'images qu'on vient de nous montrer et la parole qui les commente (ce n'est plus *la parole de ces images*, mais *celle de Dasté*, tandis que ce ne sont pas forcément les images de Dasté), fait surgir, au sein même de ce qui est encore de nature documentaire, *la fiction d'un personnage parlant*.

Un autre plan, plus large, montre alors la salle d'une classe (qui, contrairement à ce que certains critiques ont dit, n'est pas montrée d'emblée comme misérable, crasseuse, mais plutôt comme salle d'école typique, symbolique). Ce plan plus large introduit ceux à qui parle Dasté, les élèves, et désigne Dasté comme l'instituteur, détermine son statut de personnage, dans le plan précédent encore indéterminé. Ceci provoque un second et très important décalage visible : après la

séparation des images et de leur commentaire donné comme discours d'un personnage et non du film, s'opère une seconde rupture : ce commentaire ne s'adresse plus directement aux spectateurs du film (comme dans la première phase, où le tout images-commentaire ne pouvait être vu que par les spectateurs du film, ni comme dans la seconde phase, où le commentaire dit par Dasté ne peut s'adresser aussi qu'aux spectateurs), mais à des personnages du film, d'une fiction : les élèves de la classe. Devenus auditeurs premiers et privilégiés de l'instituteur, ces élèves, personnages de la fiction, prennent littéralement la place qui était celle du spectateur, le représentent dans la fiction. Cette rupture dénote à son tour le commentaire initial comme leçon d'un maître à des élèves, ce qui ôte aux images du début leur force documentaire et les relègue au rang d'illustrations d'un cours d'instituteur : les relativise complètement, d'autant qu'aucun film n'est effectivement projeté aux élèves, et que c'est rétrospectivement que le spectateur leur destine le montage d'images qui lui était initialement destiné. Devenu discours fictionnel (fictif), l'ensemble images-commentaire est désormais perçu comme un savoir particulier, institutionnalisé, clos (celui de l'Ecole), que l'on inflige à des enfants (si même un doute, d'ailleurs confirmé à la fin de la scène, est d'emblée perceptible quant à l'opinion de l'instituteur lui-même sur la véracité de son discours).

Et ce n'est que plus tard que le film, poursuivant son mouvement dialectique, oblige à revenir encore (et radicalement) sur les lectures successives de cette séquence et de l'ensemble images-commentaire : lorsqu'on passe à l'extérieur de la classe et que l'on comprend, par les commentaires des enfants après la leçon — commentaires qui répondent au commentaire initial, devenu commentaire magistral —, que ces plans du début, qui nous étaient montrés comme documentaires, c'est-à-dire adéquats, sont eux-mêmes décalés, mensongers, idéologiques, qu'ils donnent de la France une image fictive et fictionnalisée : fiction politique démentie par l'ancrage de la fiction dans son lieu à ce moment dévoilé : la zone.

Ici, nous devons préciser — notre démonstration gagnera en rigueur, et le film de voir pointée sa véritable complexité : quand nous parlons de discours mensonger, nous ne voulons pas dire que ce qu'il énonce est faux (car la France est riche et les chiffres exacts — ce sont ceux du rapport précité de Thorez), mais qu'il ment par omission, dissimulation, troncage. Parce qu'il produit une *condensation* mystifiante entre une *assertion* (cela *est ainsi*) et une *oblation* (cela *est à vous*). Le cours de l'instituteur, que lui-même — visiblement progressiste — ne peut contester que sur le mode de la réserve apitoyée, les décrochements successifs de la scène commencent de le miner *structuralement*, par le dévoilement progressif du fantastique décalage entre ce qui existe et ce que chacun, de ce réel, peut effectivement s'approprier, avant qu'un autre cours, la suite du rapport, la démonstration complète ne vienne mettre à jour son non-dit, les silences et les censures dont se soutient sa belle objectivité : ce contre-cours a nom *La Vie est à nous*.

Par une suite de décrochements introduisant successivement le locuteur, ses auditeurs, et ceux-ci commentant celui-là (devenant locuteurs), l'ensemble images-texte a changé plusieurs fois de statut et de sens. Il est passé du statut de document brut (connoté authentique, indiscutable, bloc de sens) à celui de discours magistral (connoté savoir particulier, traditionnel, mort), puis à celui de discours idéologique, propagandiste (connoté mensonger et caricatural) : dernier avatar radicalement décalé par rapport aux suggestions de la première lecture.

II.2.3. Inversement, dans les scènes finales, où sont repris certains des plans « documentaires » du début, se produit, au contraire de la série initiale des décrochements impliquant une distance critique de plus en plus grande d'avec le commentaire, une *réinscription* d'éléments précédemment donnés comme fictionnels, dans le documentaire : ces images des richesses de la France reprises du début du film sont scandées, alors, par les visages des personnages apparus au cours du film dans les épisodes fictionnels antérieurs (ouvriers, paysans, militants communistes). Le montage alterné des plans documentaires de la France (dont on n'a pas oublié, alors, qu'ils avaient fini par être lus comme imposture et propagande bourgeoise) et des visages des communistes, abolit la distance idéologique entre ces images documentaires et les personnages de la fiction, établit entre elles et eux un rapport à la fois de propriété (d'appropriation, après la spoliation du début du film) et de causalité : ces richesses de la France dont on vous avait privés, sont à vous, *qui les produisez*.

Ainsi, dans le procès même des rapports documents/fiction entre la première et la dernière scène du film se produit tout le travail dialectique sur le sens du film. Le mouvement du film reprend, parce qu'il l'a produit en chemin, ce qu'il avait rejeté d'abord.

II.2.4. Ces deux séquences en miroir manifestent bien la complexité des relations document/fiction dans *La Vie est à nous* : d'abord l'introduction de la fiction fait décrocher du documentaire, le subvertit et dénonce comme leurre ; ensuite, la fiction (par l'intermédiaire du rappel des visages des personnages fictionnels — mais ce rappel, ce redoublement de la fiction a dès lors lui-même valeur documentaire) réinvestit les plans documentaires (alors encore connotés comme fictifs) et leur redonne valeur de documents : non plus signes d'une fiction idéologique, mais éléments d'un véritable discours politique, qui *barre* le discours initial de la propagande bourgeoise, c'est-à-dire le rature et le gouverne.

II.2.5. Ainsi *La Vie est à nous* est un film de propagande qui commence par la dénonciation d'un film de propagande, ce qui nous assure d'une part que le film s'est bien posé la question de sa nature et de son lieu, des modalités et du but de son discours. D'autre part qu'il est explicitement fondé sur le principe léniniste selon lequel on ne saurait ignorer ou nier le savoir bourgeois, mais le critiquer, le déconstruire, le retourner contre les bourgeois. Faisant fond d'emblée sur un savoir préexistant et dominant (celui de l'idéologie bourgeoise), et le déconstruisant, le film délivre son message militant comme un nouveau savoir, plus sûr que l'autre. Commençant par montrer les mensonges de la propagande bourgeoise, il avère sa propre propagande.

En fait, non seulement le film refuse un message pour en produire et en imposer un autre, mais il récuse d'emblée une forme pour en choisir et produire une autre. En même temps que celui de son discours, c'est donc le problème de sa forme que pose dès ses premières scènes *La Vie est à nous*



Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois) et Julien Bertheau (l'ingénieur).

— problème que ne peuvent ou ne veulent pas poser la plupart des films militants.

II.2.6. Notons simplement quelques autres exemples de la complexité des rapports entre document et fiction.

— Les scènes de fiction ont en plus de leur fonction exemplaire-politique (montrer la réalité du travail des communistes), une fonction informative et documentaire : telle est la réalité de la France en 36, dans les usines, les campagnes, les villes, tels sont les rapports réels entre les individus et les classes. Par là elles assument précisément ce rôle documentaire que ne pouvaient remplir les plans documentaires du début.

— Les discours des dirigeants communistes sont des documents, certes (puisque les orateurs jouent leurs propres rôles), mais enregistrés spécialement pour le film, dits et mis en scène en studio, sans autre auditoire que l'équipe de tournage, elle-même *fonctionnellement l'analogue* du public, lequel s'inscrit au montage dans les contre-champs qui ponctuent ces discours (intégrant les « personnages » des trois fictions précédentes) et ouvre le film, la fiction, à la *réalité* du Parti.

II.2.7. Cette dialectique générale document/fiction ne signifie donc pas que si les rapports des deux sont complexes, leurs frontières changeantes, leurs fonctions réversibles et complémentaires, document et fiction aient en fait le même sens, la même importance dans le film. Ni quantitativement,

ni qualitativement ils ne sont égaux. Les exemples qui précèdent montrent au contraire que les éléments documentaires, tant que la fiction (ou le trucage subversif : aboiements sur discours d'Hitler, montage itératif ridiculisant le colonel de la Rocque) ne vient pas les rebrasser et les reformuler, restent liés aux mensonges et à la propagande de l'idéologie bourgeoise ; et en effet, il ne pouvait en être autrement en 36, où les actualités, documentaires, reportages étaient le véhicule privilégié de l'idéologie dominante, comme aujourd'hui la télévision peut l'être. Si les discours des dirigeants communistes — incontestables documents — ont été fabriqués en studio, n'est-ce pas parce que les méthodes du cinéma de fiction paraissaient aux auteurs du film être à l'époque plus sûres que celles du documentaire ? Et c'est encore à la fiction qu'est dévolu le rôle de critiquer le document, comme de produire la démonstration politique, de véhiculer le sens militant. Mais pour remplir cette triple tâche, la fiction avait besoin de se présenter comme devenir même du document, comme résolution de la contradiction qu'il manifeste entre son authenticité de document et son utilisation idéologique. La fiction, ici, c'est le travail producteur et transformateur qui précisément fait passer les images des richesses de la France du statut d'images à celui de richesses.

III. EFFICACITÉ MILITANTE DU FILM

III.1. La troisième fiction.

III.1.1. La Vie est à nous, on l'a vu, s'ordonne autour des trois épisodes fictionnels : « le débrayage », « la vente aux enchères », et l'adhésion de l'ingénieur en chômage (joué par Julien Bertheau) au P.C. Ces trois épisodes sont reliés par le courrier que, dans son bureau de « L'Humanité », dépouille Marcel Cachin. Ces trois fictions s'adressent aux trois couches sociales visées par la propagande du P.C. : classe ouvrière, paysans, intellectuels, petits-bourgeois et couches moyennes.

Or, il existe un décalage sensible, à tous les niveaux, entre les deux premiers épisodes et le troisième. « Le débrayage » et « La vente aux enchères » montrent en effet des militants communistes (Blavette, Modot) *en action au sein de leur classe,* sur leur propre terrain — la « base » étant liée au « sommet » par le raccourci métaphorique du courrier. Le récit n'est donc que l'exposé concret — la description — de l'efficacité de leur action (à la fois à résoudre un problème concret et à convaincre les hésitants qui les entourent), de la valeur de leurs méthodes, et se clôt sur la démonstration de cette efficacité, leur victoire. Les développements, les variations, « suspenses », y sont en quelque sorte limités au seul procès d'une unique démonstration.

III.1.2. Il en va tout autrement en ce qui concerne l'épisode de l'ingénieur. D'abord, cet épisode est plus développé, plus détaillé que les deux précédents. Il est constitué lui-même d'une série de petits récits (la séparation, la misère, le garage, le fasciste, la détresse, la rencontre des communistes, la « prise de conscience »), d'événements successifs et non absolument prévisibles. Ce chapelet d'événements fictionnels obéit donc dans sa successivité et sa cohérence à la volonté (l'arbitraire) de la narration : faire précisément arriver ceci après cela, et plutôt que cela. Cette suite de « coups de force » narratifs apparente l'épisode aux normes du récit dramatique traditionnel : par eux, *l'aventure* de l'ingénieur-chômeur est, beaucoup mieux que les deux épisodes précédents, le déroulement d'une fiction cinématographique typique (et typique, qui plus est, du système esthétique du cinéma de l'époque). On a donc affaire ici à une fiction complètement constituée, jouant de détours et de surprises, ménageant des « fausses pistes », décevant des espoirs, pour finalement se conclure par un coup de force supplémentaire, un *accident* fictionnel (la rencontre avec les communistes qui *aurait pu* ne pas se produire) : nous sommes très loin du principe démonstratif des deux premières fictions.

III.1.3. Par son caractère arbitraire, hasardeux, non démonstratif, l'aventure de l'ingénieur non seulement tranche sur les fables des ouvriers et des paysans, mais aussi semble ne pas procéder du même souci d'efficacité militante qu'elles. L'action des communistes en effet n'y est pas fonction d'une situation sociale concrète, d'un conflit à résoudre, d'une stratégie à mener, mais intervient sur le mode général et équivoque de la « rencontre », du hasard heureux : d'un arbitraire fictionnel. Et ce que font ces communistes diffère aussi fortement de leur travail dans les deux premiers épisodes : ils n'ont ni à se battre, ni à ruser, mais simplement à être là, au « bon moment », pour recueillir, nourrir et aider le chômeur en détresse, tels les agents du destin dans les mélodrames, les personnages providentiels d'une certaine tradition du récit.

Le jeu de toutes ces différences (reçues du coup comme conventions d'une fiction conventionnelle) pose la question de l'efficacité militante de l'épisode : n'étant pas démonstration mais pur récit d'une aventure, ne véhiculant pas un seul sens continu et homogène, mais une série de signifiés « flottants », non conséquentiels, que seul assemble le fait du récit, ne risque-t-il pas, loin de prouver et de convaincre, de susciter une lecture dubitative, voire ironique, qui trouverait à se fonder tant dans l'extraordinaire de l'enchaînement de circonstances qui conduisent le chômeur au P.C. que sur certains détails stylistiques mêmes de l'épisode — jeu halluciné de Bertheau, éclairages expressionnistes, gros plans quasi extatiques, etc. ? Il est certain qu'aujourd'hui (nous disons bien aujourd'hui, et pas dans la conjoncture précise de 36) une telle lecture est possible, que cet épisode peut provoquer quelque gêne, qu'il semble introduire une faille dans l'efficacité du discours militant du film, en substituant aux démonstrations et analyses une rhétorique de la « conversion », du hasard providentiel, de la « grâce », et les simples vertus du slogan (chant de la chorale, qui clôt l'épisode).

Pourtant, cette apparente faille dans la cohérence politique du film, par où semblent faire irruption et retour un certain nombre de thèmes et figures idéalistes (la chute, la chance, le sauvetage, l'illumination...), est précisément le lieu de la plus grande visée militante de *La Vie est à nous.*

III.2. Reconnaissance et prise de conscience.

III.2.1. Les deux premières fictions présentent, on l'a dit, des militants communistes au travail (et dans leur travail quasi quotidien), tandis que l'épisode de l'ingénieur ne montre pas d'actions militantes, mais l'évolution d'un personnage, son passage d'un état de conscience à un autre, à la nécessité d'adhérer au Parti. Ce ne sont pas des militants communistes (comme dans les deux premiers épisodes) qui sont chargés de représenter un certain travail et de convaincre, mais c'est un non-communiste, en qui et pour qui s'accomplit ce travail de conviction.

III.2.2. Dans les trois fictions, la réception du film est figurée métaphoriquement, mais fort différemment selon le degré de conscience politique (selon la classe surtout) des personnages-récepteurs. D'un côté Blavette et surtout Modot n'ont rien à apprendre qu'ils ne sachent déjà des 200 familles ou du péril fasciste ; s'ils écrivent à Cachin, s'ils reçoivent du Parti encouragements et directives, c'est que déjà, là où ils sont, ils poursuivent la lutte en toute conscience. *La Vie est à nous* n'est pas fait seulement *pour eux.* Le film ne s'adresse pas exclusivement aux militants communistes, ni même aux adhérents du Parti qui ne peuvent manquer de se *reconnaître* en lui et dans les personnages qu'il montre.

III.2.3. En 1936, dans une situation électorale, il s'agit pour le P.C. de gagner des voix, de s'assurer la majorité au sein de l'opposition. But précis, qui précise les destinataires privilégiés du film.

Ces voix qu'il s'agit de gagner sont celles des indécis, sympathisants, de quiconque est alors susceptible de *basculer* vers le P.C. *Et c'est bien comme un basculement soudain et non-raisonné qu'est donnée l'adhésion de Bertheau.*

La Vie est à nous, comme le P.C. lui-même (parti des classes opprimées que concernent les deux premiers épisodes), s'adresse, en ce moment historique, avant tout aux classes moyennes, à cette fraction de la petite bourgeoisie susceptible de s'aligner sur les positions du prolétariat. D'où, après l'épisode ouvrier et l'épisode paysan, la troisième fiction, mettant en scène précisément un représentant typique de cette petite bourgeoisie et de son destin du moment. Représentée dans le film par Bertheau, cette classe moyenne est aussi la principale destinataire du discours politique du film, *de cet épisode même qui la représente.* Le personnage joué par Bertheau est le modèle du spectateur le plus nettement *visé.*

III.2.4. Il ne s'agit donc plus de confirmer des militants dans leur conviction mais de retracer comment l'acquisition de cette conviction est possible — comment l'on passe de la conscience obscure à la conscience de classe, de la dérive personnelle à l'engagement objectif. Et c'est ce passage qui va faire problème.

Car il s'agit de faire parcourir à Bertheau un itinéraire que les autres personnages des fictions antérieures (Modot, Blavette) ont déjà parcouru — ou plutôt n'ont même pas eu à parcourir, puisque leur adhésion au Parti est la conséquence logique de leur être de classe (et donc logiquement n'est pas filmée, mais donnée d'emblée). Alors que pour Bertheau le passage au communisme est forcément un *arrachement* à sa classe, arrachement qui ne peut se faire sur le

mode de la reconnaissance, *à tous les sens du mot*, comme chez les militants communistes (automatisme de reconnaissance) ou les hésitants (paysans, ouvriers, non-communistes (reconnaissance des services rendus) des deux premiers épisodes, mais sur celui, beaucoup plus difficile et beaucoup plus ambigu, de la *prise de conscience*.

Ce qui définit Bertheau d'abord, c'est une situation réelle de manque radical, dont l'instance réelle (le manque de travail) est recouverte et surdéterminée par des manques spécifiquement petits-bourgeois (dont le manteau en dentelles de N. Sibirskaïa est le signifiant). Son adhésion au parti de la classe ouvrière ne peut donc se faire qu'au terme d'un chemin où les divers manques petit-bourgeois ressentis sur le mode de la conscience malheureuse, conscience de soi (honte de Bertheau devant le garagiste, p.e.), seront nivelés par l'émergence en dernier lieu du manque réel, sous forme de la faim pure et simple, toutes attaches coupées. Moment où ne peut intervenir que l'Autre, sous forme de la mort... ou de la *relève* par le Parti. Il s'agit donc là d'un itinéraire, de l'itinéraire d'un sujet, et de la transformation du sujet (de la conscience de soi) dans sa mise en place déterminée (par le travail reconquis ou reconnu) au sein de la collectivité sociale (camarade, tu-n'es-pas-seul).

La triple *stratification du film* (de quoi l'on parle, à qui l'on parle et comment on en parle) au niveau du sujet, trouve donc son point de condensation et de consistance maximum avec la *résolution* de l'épisode Bertheau. Cette résolution implique un passage :

— d'un manque à un avoir,
— d'un désir à une satisfaction,
— d'un effet à une cause.

Si donc cette résolution coïncidait avec la fin du film, celui-ci serait bloqué sur la *satisfaction imaginaire d'une demande réelle* (celle du spectateur petit-bourgeois dont la situation sociale et politique serait analogue à celle du protagoniste), impliquant une clôture « fantasmatique » et en tout cas idéaliste du film (rossellinienne ou maccareyienne). Or, la résolution, *l'excédent de dépense* correspond à un basculement décisif, est reversé aussitôt dans l'enchaînement des discours de Vaillant-Couturier, Duclos, Thorez...

C'est-à-dire que la résolution comme solution supposée-acceptée par le récepteur (et nécessairement « supposée ») devient dans le film cet apport *productif* que symbolise et qu'inscrit la série des discours, garant du réel, articulation du film à la pratique politique qui le détermine et le relance.

IV. PROBLÈMES DU FILM MILITANT

On n'aura eu d'autre intention, dans les lignes qui précèdent, que d'indiquer à propos de *La Vie est à nous* (et comme posés déjà par elle), un certain nombre de poblèmes dont la reprise qu'en pourraient faire aujourd'hui les films qui se veulent militants est à prendre en compte : soit ceux des moyens requis pour transmettre une thèse, en augmenter le rendement par le savoir exercé sur ses modes d'exposition, celui enfin — mais non le moins important — du destinataire.

Nous tenons que la plupart des films, aujourd'hui, qui se veulent militants, sans s'acquitter toujours des premières tâches indiquées, sont le plus souvent inégaux à la dernière, parce qu'ils ne posent pas — dans leur faire — la question du récepteur. A la négliger, ces films, et précisément parce que ceux qui les font déclarent s'adresser à la masse (notion idéologique confuse occultant le concept de classe) ou aux masses (entendues comme classes alliées dans une même lutte de classes, ce qui suppose pas mal de travail déjà fait), n'en continuent pas moins de viser un *public* (qui peut bien être restreint) — entendu comme collection bigarrée d'individus, impuissante par définition à toute action réelle.

Ces films, dès lors, requièrent et restent prisonniers d'un type de lecture bien connu, non spécifique à leur fonction précise, réduit à l'analyse du mode d'action « en soi » du film (effets-choc, appel à l'investissement sentimental, mécanisme fascinateur... voire frustration réglée), ou des réactions du « public » en termes psychologiques et psychanalytiques, certes justifiés, mais insuffisants (identification, transfert, sublimation...).

Ce qui n'est pas le cas, nous l'avons montré, de *La Vie est à nous*, en tant qu'il inclut dans son procès la question du destinataire, spécifiée sur la base indispensable du couple être de classe/position de classe. On a vu en effet comment dans les deux premiers épisodes fictionnels (« Le « Débrayage » et « La Vente aux enchères ») (et, bien sûr, plus nettement dans le premier), tous les procédés narratifs concouraient à présenter des individus définis par leur être de classe prolétarien, leur intérêt de classe, dotés d'un instinct de classe, qu'il convenait seulement d'aider à se déprendre des peurs, mythes, illusions, préjugés inculqués par la classe dominante pour, les *confirmant* dans leur être de classe, leur faire adopter sans rupture une position qui lui corresponde inévitablement.

On a vu au contraire, dans le cas de l'ingénieur en chômage que les fins escomptées contraignaient d'autres moyens *filmiques*, s'agissant d'un individu défini par un être de classe petit-bourgeois (dont l'intérêt de classe, par définition et selon les circonstances, oscille entre ceux de la bourgeoisie et du prolétariat), comment le seul décrassage idéologique s'avérait insuffisant (sauf à induire le cercle infini des prises de conscience impuissantes, l'alternance sartrio-politzerienne lucidité dramatique/aveuglement), et qu'une rupture était requise, un arrachement à son être de classe nécessaire à toute nouvelle position.

Le dangereux couple art prolétarien/art bourgeois ne sera pas ici restauré. On n'aura cherché qu'à poser (sans prétendre l'avoir résolu) le problème de l'effet de reconnaissance que les films militants tendent à provoquer, et à amorcer celui — car c'est bien de cela qu'il s'agit — *de l'effet escompté et obtenu de cet effet de reconnaissance*. A suivre donc.

(Ce texte a été rédigé, à partir d'un débat collectif, par Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart.)



LA VIE EST A NOUS. Film français. *Réalisation et scénario :* collectifs, sous la direction de Jean Renoir. *Assistants :* Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois), Jacques Becker, Pierre Unik, André Zwoboda, Jacques B. Brunius, Henri Cartier (Cartier-Bresson), Marc Maurette. *Images :* Alain Douarinou, Claude Renoir, Jean Isnard, Jean-Serge Bourgoin. *Musique :* « Internationale » (Eugène Pottier-Pierre Degeyter), « L'Appel du Komintern » (Hanns Eisler-Janke), « Ronde des Saints-Simoniens », et autres chants révolutionnaires, chantés par la Chorale Populaire de Paris, sous la direction de Suzanne Comte. *Montage :* Marguerite Renoir, Jacques B. Brunius. *Interprétation :* Jean Dasté (l'instituteur), Jacques B. Brunius (le président du conseil d'administration), Marcel Cachin (Marcel Cachin), Pierre Unik (son secrétaire), Charles Blavette (Tonin), Max Dalban (le chrono), Madeleine Sologne (une ouvrière), Emile Drain (le vieux Gustave), Roger Blin (un métallo), Jean Renoir (le patron du café), Georges Spanelly (le directeur de l'usine), Sylvain Itkine (le comptable), Eddy Debray (l'huissier), Henri Pons (M. Lecocq), Gabrielle Fontan (Mme Lecocq), Gaston Modot (Philippe), Léon Larive (le gros client aux enchères), Julien Bertheau (l'ingénieur électricien en chômage), Nadia Sibirskaïa (Ninette), O'Brady (Mohammed), Marcel Duhamel (le Volontaire National), Guy Favières (vieux chômeur à la soupe populaire), Jacques Becker (jeune chômeur à la soupe populaire), Claire Gérard (une bourgeoise dans la rue), Jean-Paul Dreyfus (Petit Louis), Vaillant-Couturier (lui-même), Renaud Jean (lui-même), Marcel Gitton (lui-même), Jacques Duclos (lui-même), Martha Desrumeaux (elle-même), Maurice Thorez (lui-même), et Fabien Loris, Simone Guisin, Yolande Oliveiro, Vladimir Sokoloff, Micheline Dax, Madeleine Sylvain, et (plans d'actualités) colonel de la Rocque, André Marty, Jean Mermoz, Lénine, Brontch-Brouévitch, Staline, Hitler, Mussolini. *Production :* Parti Communiste Français, 1936. *Distribution :* L'Avant-Scène, 1969. *Durée :* 66 mn.

CENSURE

Le Ministre d'Etat

chargé des Affaires Culturelles

0056

Paris, le 13 XI 1969

3 RUE DE VALOIS, PARIS 1er

Messieurs,

Vous avez bien voulu me demander le visa d'exploitation et l'autorisation d'exportation, en faveur des films français de court métrage intitulés :

"LE PEUPLE ET SES FUSILS" (La guerre populaire au Laos)

" QUI COMMANDE AUX FUSILS "

" LE PEUPLE PEUT TOUT "

J'ai l'honneur de vous faire connaître que la Commission de Contrôle des films cinématographiques, après avoir examiné ces productions les 23, 24 et 25 juillet 1969 en sous-commission et le 23 octobre en séance plénière, a émis l'avis suivant :

" ces films, tout en présentant un reportage sur
" les révolutionnaires du Laos et sur la façon
" dont ils contrôlent et endoctrinent la popula-
" tion, constituent des documents de propagande
" en faveur de cette lutte et de ces méthodes.
" Ils constituent aussi des pamphlets violemment
" anti-américains et hostiles au Gouvernement du
" Laos.
"
"   Il paraît peu opportun que ces films français
" aillent soutenir à l'étranger, dans des pays amis
" de la France, des propagandes de cette nature.
"
"   La Commission propose en conséquence de limiter
" la diffusion de ces films au seul territoire national.

Me rangeant à l'avis ainsi exprimé, j'ai décidé de vous accorder le visa pour l'exploitation desdits films en France tout en interdisant la diffusion de ceux-ci à l'étranger et dans les départements et territoires d'outre-mer.

Société Capi-Films
61, rue des Saints-Pères
75 - PARIS 6°

......../...

La pièce administrative, valant visa d'exploitation, vous sera délivrée après versement de la taxe de sortie.

Je vous prie d'agréer, Messieurs, l'expression de mes sentiments distingués.

E. MICHELET

« Le Peuple et ses fusils » (de J.P. Sergent, Marceline Loridan et Joris Ivens) force donc la censure française — qui très hypocritement s'en défendait — à avouer ses motivations politiques. Précisons que la bande annonce du film, qui reprenait les termes ci-dessus de l'interdiction, a été elle aussi interdite, pour la France cette fois, la citation de la lettre de M. Michelet ayant été jugée « intempestive » : preuve donc que la commission ne se soucie pas seulement des bonnes relations avec « les pays amis » de la France, et qu'elle veille également à conserver la plus grande discrétion quant à ses « bonnes raisons ».
Par ailleurs, ont été totalement interdits — pour raison cette fois d'ordre moral (cher à M. Michelet), c'est-à-dire, en fait, encore, de répression politique — « Le droit d'asile » de Jean-Pierre Lajournade, « La Question ordinaire » de Claude Miller, « Mon nom, Superman » de Jean Marbœuf. Ces films sont des courts métrages : il ne fait pas de doute que, s'agissant d'un secteur où les intérêts économiques en jeu ne sont pas tout-puissants, la commission de contrôle se croit tout permis.
A censure politique, réponse politique. — La Rédaction.





Clio veille

C'ERA UNA VOLTA IL WEST ou ONCE UPON A TIME IN THE WEST (IL ETAIT UNE FOIS DANS L'OUEST). Film italien de Sergio Leone. **Scénario** : Sergio Leone, Sergio Donati, d'après un sujet de Dario Argento, Bernardo Bertolucci, et Sergio Leone. **Images** : Tonino Delli Colli (Technicolor, Techniscope). **Musique** : Ennio Morricone. **Décors** : Carlo Simi (direction artistique), Carlo Leva (décorateur). **Montage** : Nino Baragli. **Interprétation** : Henry Fonda (Frank), Claudia Cardinale (Jill), Jason Robards (Cheyenne), Charles Bronson (Harmonica), Frank Wolff (Brett McBain), Gabriele Ferzetti (Morton), Keenan Wynn (le Shériff), Paolo Stoppa (Sam, le cocher), Marco Zuanelli (Wobbles), Lionel Stander (le barman), Jack Elam (Knuckles), John Frederick (le complice de Frank), Woody Strode (Stony), Enzo Santianello (Timmy), Dino Mele (Harmonica jeune), Benito Stefanelli, Livio Andronico, Salvo Basile, Aldo Berti, Marilù Carteny, Luigi Ciavarro, Spartaco Conversi. **Production** : Bino Cicogna, Rafran Cinematografica-San Marco Film, 1968. **Distribution** : Paramount. **Durée** : 162 mn (V.F.), 155 mn (V.O.), 190 mn. (version sortie en Italie).

C'est peut-être à propos du western américain qu'apparaissent maintenant le plus clairement — parce qu'à l'échelle d'un genre dont il va désormais devenir possible de dessiner une histoire à la fois complexe et close — les rapports « réalistes » que le cinéma entretient avec l'Histoire et l'idéologie. Le western en effet n'est rien d'autre que la trace d'un travail de l'idéologie sur l'histoire, celle-là inventant à celle-ci, par le biais de la mythologie, une sorte de justificatif moral. En l'occurrence, il s'agissait de rien moins que de justifier l'histoire impérialiste des Etats-Unis, et ses institutions démocratiques, par une épopée de la liberté contenue dans la loi (se reporter aux analyses de Glucksmann dans le volume 10/18 sur le western). Or pour des raisons maintenant à demi-claires (la crise de l'impérialisme américain ou au contraire, son assiette trop bien assurée) le western hollywoodien s'est mis à s'essouffler, à ressasser, au moment même où il s'imposait comme le genre le plus populaire d'Occident, la demande du public en westerns ne faiblissant pas.

Là-dessus (précisément, sur cette demande — et d'autres facteurs de la production italienne aidant — cf. note décisive de Serge Daney, « Cahiers » nº 216) arrive le western italien, et les succès inattendus (et d'abord inaperçus en France) de « Pour une poignée de dollars » et des trois autres westerns consécutifs de Sergio Leone. On s'aperçoit qu'on se trouve devant un cas type de larcin et de greffe culturels réussis, et que de ce fait, le problème de l' « authenticité » de ces westerns n'a aucun sens.

N'ont été importés, évidemment, ni une idéologie, ni une histoire, mais le produit fini des deux ensemble : une rhétorique. C'est-à-dire un réseau complexe de personnages, thèmes, situations, vraisemblances, accessoires, décors, costumes, **en tant qu'il n'est sujet qu'à des variations et combinatoires réglées par un code dont la nécessité reste non dite.**

Et sans doute en effet n'est-il pas possible de faire cet emprunt autrement que de l'extérieur (1) ; car il est pour ainsi dire hors de question — dans une idéologie donnée, même mou-

rante — de disposer du recul nécessaire pour se faire à soi-même l'emprunt cynique de ce qu'on s'autorisait justement par la nécessité même de l'idéologie.

Leone (et avec lui tout le western italien) emprunte donc au western américain en le déracinant la commodité d'un système tout constitué de figures qui, n'ayant plus à justifier de ses prises sur un réel, peut désormais fonctionner **librement**, c'est-à-dire comme un code gratuit. L'emprunt n'est pas mince : rien moins qu'une concession, un lopin de dehors de l'Histoire.

Or ce qu'il y a de spécifiquement admirable dans « Il était une fois dans l'Ouest », c'est qu'on y trouve la preuve qu'on ne se débarrasse pas si simplement de l'Histoire.

D'abord il s'agit d'un film dont le souci de précision historique est très grand (cf. les différentes reconstitutions : la ville, la gare, le relais de chevaux, le saloon, etc.). On le comprend aisément. Car si l'Ouest mythique de Cécil B. De Mille, Ford ou Mann n'avait pas à se soucier d'être documentaire, **étant lui-même document** — document idéologique américain, image d'un peuple se mirant en lui-même — celui de Leone, aussi fantaisiste soit-il encore (et l'on verra sans doute avec du recul, ce qu'il révèle, nous concernant, de mythologies vestimentaires, décoratives, ou autres), il faut paradoxalement qu'il tende à l'exactitude. Puisqu'il ne s'invente pas de science infuse, il faut qu'il naisse d'un certain savoir. Lequel ne sera archéologique qu'à défaut d'être monumental.

L'Histoire est présente d'autre part — sous forme beaucoup plus subtile ici que dans « Le Bon, la Brute et le Truand » (l'Episode de la Guerre de Sécession, voir critique, « Cahiers » nº 200) — comme une sorte de repoussoir de la fiction qui, à la fin du film, se résorbe littéralement devant elle. Les personnages ont été, soit éliminés physiquement (Ferzetti, Fonda, Robards), soit vidés de leur rôle, une fois celui-ci joué, comme Bronson (2). L'Histoire chez Leone, n'est qu'un espace totalement distinct de la fiction, devant lequel la fiction meurt, se replie comme une queue de paon, une fois déployées ses splendeurs et ses vanités (3).

L'Histoire donc, une fois mise en place, la rhétorique peut s'exercer comme son dehors, mais se doit bien, en compensation de cette liberté, d'appliquer à cet exercice la plus extrême rigueur, et pour ainsi dire le maximum de ses forces. « Il était une fois... » c'est, avant tout, un chef-d'œuvre de rhétorique.

Les points d'application de détail des délibérations et recherches sont multiples. Pour ne citer qu'incomplètement les manœuvres d'articulation des plans entre eux, on remarquera, entre autres « tics et tropes » :

— articulations spatiales en fonction d'un jeu le plus accusé possible sur les angles, les reliefs des figures dessinées dans la profondeur du champ, une sorte de politique d'ostentation de l'espace (la « réception » de Bronson à la gare),

— articulations sonores, par exemple sur des similitudes de hauteur de son (le coup de feu de Fonda sur l'enfant raccordant sur le sifflet du train qui amène Cardinale),

— jeux rythmiques, rimes de mouvements entre les gros plans (le duel Fonda/Bronson), etc.

L'ensemble de l'édifice est constitué d'une manière totalement acrobatique (4), gageure d'un élément sur gageure de l'autre. On accumule les temps forts ; dans tous les sens — lenteurs, redites, nervosités, courts-circuits — on va à l'excès de dépense. L'entre-deux des effets proprement dits fonctionne encore comme effet, et pas seulement comme accumulateur d'énergie par rapport à des moments de décharge. L'audace est évidemment qu'on aboutit à une écriture totalement sereine parce qu'entièrement emphatique, non seulement ponctuée, mais intégralement tonique entre toutes sortes d'accents : sans parler des effets de mise en scène préparés et réussis à coup sûr (parfois un peu trop sûrs — cf. le colt dans la botte — mais l'outrecuidance fait partie du système), les beaux plans ouvertement fignolés, les gros plans lancinants, les thèmes morriconiens ressassés, les stars introduites avec tambours et trompettes — enfin tout est jeté aux yeux, aux oreilles, aux réflexes pavloviens du spectateur, tout est permis, pourvu qu'à chaque instant **le cinéma agisse et se regarde agir.**

Le résultat bien sûr, c'est un narcissisme cinématographique effronté, un cinéma qui ne renvoie qu'à lui-même et à ses propres mythologies, et désespère, semble-t-il définitivement, de pouvoir sortir de ce cercle. Ce qui ne va pas sans mauvaise conscience : à tel point que le double jeu qui pouvait paraître au départ si douteux entre l'efficacité et la contemplation (d'un côté le cynisme du savoir-faire, la politique commerciale qui assure le gros public... de l'autre on fait de l'œil aux intellectuels, gongorismes à l'appui et toutes extases esthétiques permises) — ce double jeu, nous ne saurions trop insister là-dessus, entièrement et seulement rhétorique, réinscrit le film dans l'Histoire, notre histoire. A savoir celle d'une conscience malheureuse petite bourgeoise coupée du réel et réfugiée dans l'Art ; pas tout à fait réfugiée cependant, puisqu'ayant dénoncé ce refuge dans sa vanité (la rhétorique a été donnée — sans doute avec toutes complaisances poético-suicidaires, cf. la magnifique mort de Robards — comme dehors vaniteux et condamné de l'Histoire). Leone ne s'y **installe** pas.

Tout le cinéma européen digne d'être considéré se débat actuellement dans cette contemplation masochiste de sa propre mort. Pour Leone, donc, que ceux qui ne se sont jamais regardé mourir **avec plaisir** (et même ceux qui veulent accélérer un peu le processus) lui jettent la première pierre.

Sylvie PIERRE.

(1) A moins de tomber dans le ressassement industriel où justement le processus d'auto-alimentation de la rhétorique est inconscient — corollaire de la seule pauvreté d'invention réelle. Et mis à part le cas de Monte Hellman, le seul jusqu'à ce jour à avoir réussi en Amérique des westerns « culturels », fondés délibérément sur une utilisation purement formelle de la rhétorique du western. Lui aussi semble-t-il d'ailleurs dans la plus parfaite inconscience, mais celle-ci poétiquement productive, sans doute à force de rigueur, de conviction, d'intuition cinéphile.

(2) Pour Cardinale, c'est encore plus facile : elle n'a jamais eu aucun rôle à jouer dans cette fiction. Elle (l'héritière) sur qui tout l'édifice aurait dû reposer s'est simplement laissée violer par Fonda (sans même y garder ses esprits), flanquer des gifles par Bronson et mettre la main aux fesses par Robards (affectueusement il est vrai). Surtout, elle a renoncé sans combattre, et dans cet univers où tous les personnages sont prompts à l'idée géniale pour mettre en un moment le monde dans leur poche, **elle n'a pas eu à temps**, une seule idée. Et il y aurait sans doute encore beaucoup à dire sur la passionnante rencontre Bertolucci / Leone sur le terrain de la misogynie flamboyante.

Cependant, cette femme manipulée et passive, c'est la seule qui reste intacte après la débâcle de la fiction, garde un rôle à jouer. Petit rôle il est vrai (un droit de regard, mais des autres sur elle) — mais un rôle qui fait d'elle (puisqu'il la relie, elle seule, au travail de la ligne de chemin de fer) le seul personnage historique — non rhétorique — du film.

(3) Et peut-être que précisément dans cette mesure où les domaines de la fiction et de l'Histoire sont si nettement distingués, on assiste ici à la naissance d'un western — sinon « historique » — du moins qui s'en tient rigoureusement à l'exigence de ne pas **occulter** l'Histoire par l'idéologie. Les personnages, en particulier, n'obéissent qu'aux manœuvres de la machine fictionnelle, jamais à des ressorts idéologiques. Ainsi ils sont exempts de toute exemplarité morale (voir avec quelle magistrale ironie, les comptes avaient déjà été réglés avec le manichéisme dans « Le Bon, la Brute... » dont c'était le propos même), à la différence des héros de westerns américains, qui ne peuvent pas tirer un seul coup de feu sans mettre en question l'idée que l'Amérique se fait d'elle-même. Leurs motivations et leurs rêves n'engagent que leur valeur poétique,

et même les salauds en ont de beaux : Morton et la mer.
C'est en tout cas certainement là que réside l'essentiel de la valeur **critique** d'un tel cinéma.
(4) Cf. l'idée géniale, trop géniale, presque mesquine tant elle comporte justement de pertinence au propos rhétorique du film, de cet incroyable souvenir traumatique de Bronson : ou comment le cuisant rappel d'une acrobatie manquée **par émotion** peut, et par quels détours, en susciter une (le film) réussie **à force de calcul.**

Les causes perdues

QUE LA BETE MEURE. Film français en Eastmancolor de Claude Chabrol. **Scénario :** Paul Gegauff, d'après le roman de Nicholas Blake « The Beast Must Die ». **Dialogues :** Paul Gegauff. **Images :** Jean Rabier. **Musique :** Pierre Jansen. **Montage :** Jacques Gaillard. **Son :** Guy Chichignoud. **Interprétation :** Michel Duchaussoy (Charles Thenier), Caroline Cellier (Hélène Lanson), Jean Yanne (Paul), Anouk Ferjac (Jeanne), Marc Di Napoli (Philippe), Maurice Pialat (le commissaire), Guy Marly (Jacques Ferrand), Lorraine Rainer (Anna). **Production :** André Génovès pour Les Films La Boétie (Paris) - Rizzoli Films (Rome), 1969. **Distribution :** CFDC-UGC Sirius-Consortium Pathé.


Marc Di Napoli, Maurice Pialat et Michel Duchaussoy dans « Que la Bête meure ».

La différence entre un film comme « Moonfleet » et celui de Chabrol, dont tels plans de mer n'évoquent peut-être pas en vain ses plus fabuleuses séquences, c'est qu'au regard de Lang, dans ce récit d'enfance et de course au trésor qu'il avait été amené à tourner (plus ou moins à contrecœur), quelque chose, qui n'en finissait pas d'insister dans ses films depuis la période allemande, avait une fois de plus l'occasion de se faire entendre, qui était la seule raison de son travail, à laquelle il n'a cessé de tenir, quoi qu'il ait dit (qui le tenait assez, mais qui surtout faisait tenir ses films), jusqu'à ce qu'il ait finalement inscrit dans la géographie imaginaire de son diptyque indien toutes les chaines (voire les ficelles) qui traversaient, sans encore s'y déployer complètement, ses films précédents, et produit un film après lequel on peut penser que tout y étant signifié de ce qui, dans les autres, était produit (au regard de Lang et du nôtre) comme du signifiant, l'œuvre n'aurait pu se prolonger autrement que sur un mode purement répétitif.
Tandis que pour Chabrol, dans cette histoire de famille, de vengeance et d'amour à laquelle il tient visiblement, il est clair que tout est signifié, et que, même si ça insiste toujours chez Chabrol (et sans doute plus que jamais), son film ne semble pas moins élaboré, quand on le regarde sans le lire, par rapport à « Moonfleet », non pas à rebours (en raturant ce qui là pointait, par le style de son inscription — et Lang fut le style même), mais comme une nappe de sens a priori la plus étale dont le travail du cinéaste aurait consisté moins à la replier astucieusement en trompe-l'œil, à la dérober dans un abime plus ou moins factice, qu'à masquer, par un recours quasi magique au « cinéma », à l'espace, à ses plans et mouvements qui ne se sont peut-être pas voulus seulement lyriques et adéquats à la grandeur du sujet, le vide que cet arrêt du sens ouvre dans le film, plan après plan.

« Que la Bête meure » évoque formellement un peu ce film qu'Astruc a voulu sans doute très beau (dont il ne serait même pas très étonnant qu'il ait voulu faire un chef-d'œuvre), « Flammes sur l'Adriatique », auquel il convient d'attribuer au moins le mérite assez monstrueux d'être allé aussi loin que possible dans l'impasse où Astruc avait engagé son cinéma, par une écriture comme affolée par la nécessité de devoir tôt ou tard trancher, passer d'un plan à un autre, comme si, dans ces deux films, l'acte du montage devenait inconcevable autrement que d'une manière apparemment arbitraire, occulté de toute manière par l'alibi d'une « écriture » (on dirait en peinture une « manière ») coulée et continue chez Astruc, ample et lyrique, en référence explicite au cinéma « classique », chez Chabrol.

Ce qui cherche par là à se dérober n'étant peut-être — et même certainement chez Chabrol — rien d'autre que la mort du film, derrière la jouissance funèbre (mais précisément, « Que la Bête meure » traite explicitement de la jouissance impossible et de toutes les causes perdues, de l'enfant qui aurait pu vivre, de la femme qui aurait pu être aimée, d'une famille qui aurait pu être heureuse, et, dans une scène d'où tout humour semble exclu, et qui n'est pas la moins émouvante, d'un canard qui aurait pu être délectable) de ses très belles images, à peine entropiques, qui auraient pu, si le cinéaste avait voulu être habile, ne pas l'être du tout, mais dont la plus grande densité informative, pourrait-on dire, n'aurait pas davantage masqué cette absence d'insistance, cette mort du signifiant qui fait s'évanouir, image après image, le film entier, et invite le spectateur à en savourer les bribes, de la manière la plus nostalgique et la plus régressive.

Non que Chabrol n'ait cherché (et, à force d'intelligence cinématographique, réussi) à rendre à son film une dimension textuelle précaire, par diverses manipulations, suspens (la voiture, au début, qui s'avance comme un cercueil), jeux de caches et de cadres (souvent purement formels : un abat-jour, des branches masquant les personnages, la caméra se plaçant sans cesse hors de leur champ, le cadrage n'en finissant jamais de se mettre en question, et de provoquer ainsi une interrogation sur le sens qui relance chaque image, lui donne une insistance factice qui tantôt ne débouche sur rien, tantôt sur des pistes que le cinéaste avait entièrement prévues comme dans la scène du dernier diner), abimes plus inquiétants (le retour dans la chambre du mort, le film de famille, avec la caméra qui s'approche du berceau), tous procédés déjà vus chez Hitchcock, par exemple, lieux communs cinématographiques dont se fige un sens déposé aujourd'hui en clichés (déjà chez Hitchcock).

Tout un cinéma classique meurt chez Chabrol, comme une certaine idée de la suture meurt chez Bresson. Mais alors que la suture revit, imprévisiblement, par exemple dans « L'Amour fou », où se renverse complètement son idéologie du non-détour, où par

elle s'inscrit, pour la première fois, dans son lieu, un cinéma de tous les détours, un certain style de texte, généralement occulté d'ailleurs par cette idéologie, semble bien, au moment où la théorie s'en empare, disparaître (provisoirement ?) : celui inauguré par les premiers grands cinéastes, Lang d'abord, longuement prolongé par Hitchcock.

Un cinéma qui, chez Lang, s'inaugure dans les premiers « Mabuse », où se fixent d'un seul coup, et pour longtemps, les règles de son écriture (découpage / montage : comment passer d'une chose à une autre), ses figures, les deux versants « du champ effectif que le signifiant constitue pour que le sens y prenne place » (Lacan), la métonymie et la métaphore, inscrites dans « Mabuse le joueur » dans la surprenante scène de l'enlèvement de la comtesse Told (à laquelle fera écho, quarante ans plus tard, celle de la danse de Seetha dans le « Tigre » — nous reviendrons sur tout cela), où toute la chaine cinématographique consiste en une suite de termes qui représentent métaphoriquement la même chose, l'objet-signifiant du désir de Mabuse, inscrits dans une trajectoire dont la boucle finale (l'évanouissement et le rapt de la comtesse) clôture un enchainement calculé de causes et d'effets dont le procès (la circularité de la figure tracée suggérant son infinitude) dévoile admirablement, dans son rigoureux mot-à-mot, la vocation métonymique de cette cinématographie du désir.

De cette cinématographie dont Lang a tracé infailliblement le versant métonymique, avec les règles de sa syntaxe (négligeant le sens), et Hitchcock accompli le versant métaphorique (le sens), Chabrol use aujourd'hui avec une sorte de tâtonnement aveugle qui ne fait qu'indiquer que, si, de ce cinéma, il connait tout le sens, la raison de son style lui échappe, dérobée par ce sens, comme par l'idéologie de la fiction subjective qui l'a progressivement recouverte chez Hitchcock, qui a paru tenter, en vain, de la ressaisir, dans « Le Rideau déchiré » par exemple.

Si le cadrage, le montage, les vides, les retards de la signification, les traces qui fulgurent sur l'écran, les enchaînements langiens furent si décisifs, ce fut à évoquer, d'une manière inlassablement répétitive, et avec un génie d'invention qui, dans « Le Tigre », émerveille à chaque instant, l'alpha et l'oméga de son discours, ce signifiant phallique dont l'inscription constitue toute la raison de ses trouvailles métonymiques, et s'élucide dans quelques splendides métaphores (la première rencontre de Berger et de Seetha).

Absente du discours hitchcockien (où, du moins, elle n'est plus la raison même de l'inscription, de l'écriture), ou dérobée par la métaphore, la métonymie fait retour dans le film de Chabrol, son secret perdu. Mais le cinéma y gagne de dévoiler, mieux que chez Lang, les lois du texte, et de nous donner la leçon d'une écriture qui, dans la scène du diner entrecoupé d'aveux, rend le découpage à une fonction que le cinéma subjectif, à force de s'aveugler sur sa prétendue limpidité, avait perdue : non pas de produire un discours linéaire où tout serait signifié, mais de faire que, métonymiquement abstrait de sa chaine, le signifiant insiste, et par son insistance, sa re-présentation dans la partition cinématographique, ses enchainements successifs, délivre le sens, au détour de multiples glissements du signifié sous le signifiant (tels que « l'on peut dire que c'est dans la chaine du signifiant que le sens insiste, mais qu'aucun des éléments de la chaine ne consiste dans la signification dont il est capable au moment même », Lacan).

Cette fonction du découpage, Chabrol la redécouvre en détournant le sens du cinéma hitchcockien, en traitant ses métaphores comme des métonymies. Ce qu'Hitchcock avait peut-être voulu, confusément, esquisser dans « Le Rideau déchiré », avec le gag de l'allumage du briquet qui devient à la fin du film, après s'être répété sans raison, l'instrument de salut des fugitifs, en barrant la route aux policiers.

Dans « Que la Bête meure », c'est à la métaphore la plus lourde de sens, la métaphore culinaire, à délivrer un sens d'abord inter-dit par le découpage, Chabrol retrouvant, sans le savoir, la rigueur des premiers enchainements langiens où, loin comme dans « Les Oiseaux », par exemple, d'être librement insérée dans le naturel de la scène, la métaphore s'inscrit, dans la chaine cinématographique, au lieu de la métonymie, le signifié métaphorique étant délivré par un signifiant métonymique à l'avènement duquel était parfois suspendu tout le sens de la séquence : par exemple dans la scène de la mort de Barani, dans « Le Tigre », la tache de sang qui pointe au bord du panier du fakir, comme appelée par le regard et le cri de Seetha, au centre du cercle imaginaire de la scène.

Dans la scène du dernier diner, il est clair que la métaphore ne fonctionne que parce qu'il y a découpage, passage de l'image au rang de signifiant, réduction métonymique de l'énoncé et occultation de sa signification littérale, et que c'est aussi dans la mesure où la métaphore est d'abord recouverte par la métonymie que le signifiant insiste, la lecture de la métaphore passant par la butée sur la scansion du texte (le découpage), par le glissement du signifié métaphorique sous le signifiant métonymique.

Dans la double chaine du contenu manifeste de la scène (le repas lui-même avec tout son rituel exquisément maniaque et bien chabrolien, et les aveux de Duchaussoy à Hélène), le moment du découpage du canard, inscrit en plans insérés en porte-à-faux dans la suite presque lyrique des paroles de l'un et des larmes de l'autre (qui se répondent d'ailleurs métaphoriquement, comme ailleurs les paysages et la musique) (1) ne ferait pas figure de métaphore haineuse (le dépeçage de la Bête) et amoureuse (le soin particulier apporté à l'opération, l'évocation de la succulence de la viande qui continue à mijoter), si d'abord son abstraction de toute la chaine culinaire et gastronomique ne suscitait son insistance, projetant tout le repas dans l'imaginaire du texte. Mais précisément, c'est sur une telle scène, qui est celle du fantasme de Duchaussoy affronté à ses « objets » imaginaires, que son retournement métaphorique prend son sens, à signifier une multitude de rapports entre les trois acteurs et le metteur en scène fantasmatique de l'histoire.

Car si métaphoriquement sont représentés Hélène et la Bête, l'enfant mort ne l'est pas moins, la desserte sur laquelle est apporté le canard figurant très bien, rétrospectivement (et son apparition ne va pas sans susciter une certaine terreur, comme celle de la voiture-cercueil au début du film) quelque funèbre chariot de clinique, avant de devenir la scène (d'autant mieux que le champ-contrechamp y invite) du fantasme de Duchaussoy.

De sorte que dans cette séquence apparemment très anodine se représentent peut-être tous les rapports entre ces quatre personnages, n'étant absente que la femme (morte elle aussi) dont Hélène a pris la place (2). Et l'équation est fantastique, dans laquelle la bête représente la Bête, mais aussi (souvenons-nous de l'ours qu'Hélène avait voulu mettre en morceaux) l'enfant, et Duchaussoy écartelé entre le souvenir du mort et le désir d'Hélène. Duchaussoy, meurtrier fantasmatique de son fils, est aussi la Bête, et de même que la rencontre d'Hélène exigeait la mort de l'enfant, sa jouissance exigeait le meurtre de la Bête. Mais si, pour qu'il pût jouir d'Hélène, il fallait que la Bête meure, il serait lui-même devenu la Bête à réaliser son désir, etc.

La scène finale évoque davantage la perdition de l'acteur dans son fantasme que la mort. Ou plutôt, le rôle du mort était, après les aveux de Philippe, le dernier que Duchaussoy pût jouer pour que le film s'achève, après avoir avoué, par ce montage qui fait alterner la récitation off de la lettre à une Hélène définitivement irréelle et parée des couleurs du rêve, la course de Duchaussoy vers la mer, son embarquement et la voile qui s'éloigne (« Tabou », « Moonfleet »), son imaginaire.

La scène des aveux de Philippe, semblant de retour au réel (on s'aperçoit que tous ceux qui scandent le film sont autant de tours de clé du fantasme, et que, même, malgré leur ap-

parence de parenthèses réalistes, digressives — la scène paysanne, le tableau de famille — elles appartiennent au mythe : caricaturale dans le film, la famille paysanne ne représente pas moins l'antithèse heureuse de la famille bourgeoise, conformément au thème du retour à la nature qui gonfle lyriquement le film, plan après plan), est bouleversante, avec la phrase du commissaire, admirablement risquée, et fantastique dans la mesure où elle signifie aussi tout autre chose que ce qu'il dit à Philippe. Car :
tu me jures que tu dis la vérité / tu te rends compte que ta vie est foutue, peut s'entendre aussi comme la parole du film qui brusquement se parle et dénonce sa fiction, pouvant se lire :
la réalité est advenue à la place du fantasme / la fiction (celle de Duchaussoy) est morte, donc Duchaussoy doit disparaître puisque Philippe a réalisé le fantasme de Duchaussoy, dilapidé un trésor de haine qui, ressassé, rendait seul la fiction crédible.
Mais le meurtre du père par le fils était aussi une possibilité du fantasme, et Philippe, acteur dans le fantasme de Duchaussoy, relance une dernière fois la fiction, au prix d'un échange de rôles qui représente l'assomption ultime, dans son imaginaire, du rôle du mort (l'enfant et le père) par son metteur en scène.
La lecture rend ainsi au film les multiples dimensions que le récit avait recouvertes, mais elle ne lui rend que celles que le cinéaste lui a données. Car si, fantasmatique, il évoque précisément par ses glissements, échanges de rôles, qui relancent sa fiction, l'insistance répétitive de ce désir mort qu'est le fantasme, il montre aussi que le si complexe travail de montage de Chabrol n'a absolument porté que sur des figures et des rôles parfaitement repérés, dont toute la combinatoire est restituée à la lecture sans que rien n'y soit lu que le cinéaste n'y ait consciemment inscrit.
Que le film soit sans style exige alors d'être pris à la lettre. Car si le style manque à Chabrol, à tel point qu'on se demande comment ce film a été possible quand même, c'est que, aussi grande que fût l'intelligence scripturale de Chabrol, elle ne pouvait éviter que son film fût entièrement fantasmé, faute que son travail d'inscription porte sur autre chose que sur ces figures, rôles, situations et métaphores cadavérisées, où le sens ne pouvait pas insister autrement que sous la forme de ces signifiés abstraits du procès de la production signifiante, fantômes spéculaires du grand cinéma obsessionnel, parce que Chabrol avait pris le parti de faire du cinéma comme Hitchcock.
Mais le cinéma hitchcockien se soutient de plus que d'un prétexte, l'écriture langienne qu'il profane, et mord sur un champ (la société anglaise et américaine) riche en fantasmes qu'il peut transcrire, tandis que celui de Chabrol ne mord sur rien, et ne se soutient que d'un cinéma dont le travail du signifiant lui échappe, et dont il ne connaît que l'écume, le sens.
Si Lang fut au cinéma le styliste du signifiant, trop captif des traces qu'il inscrit le premier pour relâcher jamais l'infaillible chaîne métonymique qu'il inaugure, Hitchcock l'accomplisseur métaphorique de ce cinéma obsessionnel, le poète du symptôme et du mythe, Chabrol, avec « Que la Bête meure », apparaît, héroïquement, comme l'homme de sa Cause perdue. De toutes les causes perdues.

Jean-Pierre OUDART.

(1) Il est remarquable que, très souvent dans le film, s'opère une sorte de clivage stylistique entre les séquences dont les éléments sont conçus et traités comme des métaphores, et celles où les métaphores sont d'abord traitées comme des métonymies. Dans les premières, où les paysages, les couleurs, les éléments, la parole et la musique se répondent lyriquement, Chabrol ne tranche pas et laisse complaisamment la caméra filer le texte cinématographique. Peut-être parce que ces lieux communs métaphoriques, dans la mesure où ils ne constituent pas une chaîne, mais se commentent verticalement, prolongent la scène sans l'articuler : par les mouvements ininterrompus de sa caméra, Chabrol fait comme si ces métaphores formaient une chaîne, et les force à entrer dans celle que la caméra, par son mouvement, feint de tracer, dans le vide.
(2)

A arrivée de la desserte	découpage	consommation
l'enfant mort	la Bête	Hélène
B les aveux de	Duchaussoy	(à Hélène)

La scène pourrait se schématiser ainsi, étant entendu que la chaîne gastronomique (A : l'un des deux contenus manifestes de la scène) a été rendue à une continuité, une orientation, un sens unique imposés par un récit qui, au niveau du signifié, restaure une diachronie qui n'est pas le fait du signifiant.
D'où les multiples torsions imposées à la lecture : en tant que signifié, la chaîne A est soumise à la diachronie ; son découpage (l'abstraction précisément de l'épisode du découpage) et la production métaphorique qu'il suscite rendent le signifiant à la synchronie ; mais la diachronie du sens (le contenu manifeste), réagit à son tour sur le glissement signifiant / signifié et tend à orienter la chaîne des métaphores.
Il est évident qu'il n'y a pas retournement terme à terme du signifiant en signifié, mais aussi que chacune des trois métaphores appelant les deux autres auxquelles la fiction l'enchaîne, suscitant la représentation de la totalité des acteurs et de leurs rapports possibles, elles n'ont de sens qu'à clôturer le contenu latent de la scène, rebouclé de toute manière par le discours des aveux de Duchaussoy (le second contenu manifeste B) qui le redouble comme le commentaire (qui ne semble d'ailleurs nullement adressé à l'Hélène réelle, présente dans la scène) de son propre fantasme.

Une tragédie française

LES PATATES. Film français de Claude Autant-Lara. **Scénario et dialogues** : Jean Aurenche, d'après le roman de Jacques Vaucherot. **Images** : Michel Kelber (Eastmancolor). **Musique** : Pierre Perret. **Décors** : Max Douy. **Montage** : Madeleine Gug. **Directeur de production** : Bernard Artigues. **Interprétation** : Pierre Perret (Clovis), Bérangère Dautun (Mathilde), Henri Virlojeux (le père de Clovis), Pascale Roberts (Fifine), Lucien Hubert (le père Guignard), Luce Fabiole (la mère Guignard). **Production** : SOPAC-SNEG, 1969. **Distribution** : Gaumont. **Durée** : 100 mn.

1) LA SITUATION

Pour que ce paragraphe fût complet, il faudrait faire un petit panorama de certains automatismes de la critique, suivismes et tabous divers, qui lui ont toujours fait condamner systématiquement, sans examen sérieux, tout ce qui ressortissait à tel ou tel type de cinéma — au gré des modes et des époques. En ce qui concerne le cas d'Autant-Lara, on se bornera à rappeler qu'autant il était considéré autrefois, autant il est déconsidéré aujourd'hui, sans qu'aucun des deux systèmes ait bien entendu jamais été remis en cause, sauf par les « Cahiers » (voir passim, des origines à nos jours, et, pour la plus récente révision, les nos 154, 178 et — entretien — 188).
En ce qui concerne « Les Patates », s'y ajoute qu'il s'agit là d'un film où le mélange des tons, effectivement détonne, chose que la critique, toujours incapable de juger les films dans leur globalité (voir ce qu'en disent Rivette dans son entretien d'« Image et Son » et Moullet dans son entretien « Cahiers » 216) va évidemment refuser, soit qu'elle refuse de percevoir certains éléments du mélange, soit qu'elle refuse de percevoir le mélange comme tel. C'est-à-dire qu'elle va s'en tenir, pour porter jugement, à un seul élément du film (disons ici l'élément « farce »), élément qu'il va être convenu de trouver condamnable et au nom de quoi **tout** va se trouver condamné. Or comme il se trouve ici, d'autre part, que le public n'a que trop tendance, en ce qui concerne ce cas précis du mélange des tons, à réagir comme le tout-venant de la critique, la conjonction des deux réactions va se trouver désastreuse : « Les Patates » se voient d'emblée « culturellement » et commercialement condamnées.

2) LA MATIERE

A. En ce qui concerne la ligne générale d'Autant-Lara, constatons que le film se relie d'abord à celle qui part de « La Traversée de Paris » et traverse « Le Franciscain de Bourges » (sur lequel la notule des « Cahiers » fut un peu trop sévère), trilogie qui frôle en fait la tétra puisqu'il y faut relier « Tu ne tueras point », ne serait-ce qu'en raison de son côté franciscain et résistant.

On constate aussi que, de cette matière de guerre et d'occupation, il s'explore préférentiellement deux cas limites. D'une part celui de l'« Idéalisme », dans lequel c'est au christianisme que se trouve dévolu le rôle de moteur privilégié (« Tu ne tueras point », « Le Franciscain »), idéologie qui va finir par se prendre les pieds dans ses propres contradictions (de par un processus de type buñuelien), en même temps qu'elle va être le véhicule qui va permettre de transporter au sein même de la citadelle de l'Histoire le venin de l'ambiguïté. S'opposant à cette première ligne (mais dans le même esprit et pour le même but), on a, d'autre part, le terrain de l'absolu « matérialisme » : l'épopée des fonctions ventrales à maintenir contre tous vents et marées de l'Histoire. C'est l'aventure des « Patates », comme ce fut celle du cochonnet de « La Traversée » — laquelle fut amputée de sa fin prévue, le producteur ayant refusé que le héros soit fusillé, ce qui établissait un trop sacrilège parallèle entre la résistance du ventre et celle de l'Esprit (et rappelons qu'Autant-Lara bat un fort honorable record de censurage et caviardages en tous genres).

Résumant, et pour bien clore ce premier temps, nous dirons que les deux faces de cette même geste définissent Autant-Lara comme celui qui joue et se joue des deux Fois du monde occidental : celle en Dieu et celle en l'Histoire, ce par quoi il définit bien ce que peut être l'actuelle acception de l'athée, ou disons (si on le transpose du XVIIIe siècle à nos jours) du libertin. Et si à la ligne de l'Histoire l'on ajoute celle du sexe, on voit que l'une et l'autre le définissent aussi comme un anti-puritain (ce par quoi se définit également, sur les mêmes axes, Kazan) : voir « Les Régates de San Francisco » (resté lui aussi mutilé) ainsi que le « Journal » I et le « Journal » II d'une « Femme en blanc ».

B. En ce qui concerne la seule ligne des « Patates », Autant-Lara va pousser de quelques crans sa vision « impure » de l'Histoire et s'y vautrer avec une grande rigueur. Quoi qu'il se passe en ce monde, il faut bien que cuisine se fasse (et, de l'ingestion à l'excrétion, c'était aussi un des thèmes de l'« Ange Exterminateur » de Buñuel), et il n'y aura rien qui ne soit réduit à ce très commun dénominateur — lequel se trouvera également commun aussi bien aux occupants qu'aux occupés et aux autres, tous situés dans leur seul rapport avec les nécessités alimentaires. A partir de celles-ci vont s'établir deux clivages (valables aussi pour quelles autres lignes ?) : d'une part les gêneurs (le héros énumérant coup sur coup : les allemands, les flics et les douaniers), de l'autre les gênés : le vulgum — tous utilisant au mieux la force ou la ruse pour mettre au point la plus efficace Résistance à la faim. De la même façon sera réduite toute autre grande option à ce commun dénominateur du « vivre d'abord ». Que l'on accepte d'aller travailler en Allemagne, ce sera pour pouvoir mieux manger et envoyer des colis ; que l'on refuse, ce sera pour éviter de recevoir des bombes sur la gueule. Et ainsi, de leçons en leçons élémentaires de basses choses, se tresse le document à ce jour le plus précis (avec « Les Honneurs de la Guerre », de Jean Dewever), sur l'esprit et la matérialité de l'occupation.

3) LE TRAVAIL DU (SUR LE ET PAR LE) FILM

Le film est techniquement travaillé dans l'esprit même de sa matière : dans les détails les plus à ras de sol. Voir ainsi la façon dont le village accède d'emblée à l'existence documentaire et filmique de par l'effet de deux plans. D'abord un champ (tourné en second ?) montrant un haut de rue villageois, rue dont on voit qu'elle a été préalablement au tournage arrosée de par ce principe, croit-on d'abord (d'une certaine esthétique d'autrefois) selon lequel il fallait faire reluire les sols pavés ou macadamisés. Mais là-dessus, un contre-champ sur toute la perspective de la basse-rue dévalant la plaine entre ses maisons nous découvre un lieu entièrement imbibé d'une humidité qui ne doit qu'aux conditions pluviométriques ambiantes. Tout est dans le raccord. En outre, saisi déjà comme espace clos, le village fait aussi partie, déjà, de l'espace clos du passé, et ce recul dans le temps est obtenu par l'arasement de tout ce qui depuis près de trente ans a pu pousser sur nos terrains de feuillages technico-culturels : publicités, par exemple, et antennes T.V. Autant-Lara a commencé par faire le vide (comme pratiquement personne aujourd'hui ne se donne plus la peine de faire), l'époque, ensuite, tout aussi étroitement surveillée, pouvait entrer.

Insister sur cet acharnement maniaque n'est pas inutile dans la mesure où il y a ici coïncidence entre manière et matière (de l'auteur, du film). Car le sujet va devenir : le monde clos de l'obsession, virant à la folie quasi. A quoi il faut ajouter que ce monde clos où nous sommes entrés est un monde (l'occupation) que tout sur-définissait comme clos, s'y étant multipliées toutes barrières possibles, de droit ou de fait, entre tous lieux et groupes sociaux, raciaux, culturels possibles. On avait à vivre là où on était, et avec rien d'autre que ce et ceux qui étaient là. Et ceux du village (choix heureux des Ardennes : la clôture et la faim s'y firent plus radicales que partout ailleurs en France) vont voir comment l'un d'eux va pousser à son terme ultime leur commune obsession de la bouffe, sous sa plus simple et plus présente forme des patates — cultivées en champ clos.

Or ce personnage (joué par Perret) est exploité sur son côté à la fois gros et nerveux, sec et poupin, faible et têtu (la dérisoire et pathétique scène de la violence comme seul exutoire possible), définissant un être enfantin, infantile (par opposition au personnage mystérieux de la femme qui semble incarner la force qui se tait, dans l'ombre, et appuie), comme sont infantiles toutes obsessions qui en viennent à vous dévorer la vie. Et ici les patates, qui devaient nourrir Perret et finalement se nourrissent de lui (et autour de quoi famille, village, monde entier finalement, semblent devoir tourner) jouent un peu le rôle dévorant (et mêmement meurtrier) que jouaient les ballons d'enfant dans le « Break-up » de Ferreri.

Infantile aussi, comme on sait, du ramassage à l'amassage est le complexe d'accumulation. Son « analité ». Cela même par quoi se définit aussi tout trésor obsessionnellement gardé, et tous les (anti) trésors que sont les denrées périssables, qu'on ne peut garder chez soi sans l'issue de la pourriture, ni en soi sans celle de l'excrément. Or la cohérence de ce niveau se vérifie ici si l'on songe que le seul acte d'hostilité qui s'exerce à l'encontre des Allemands consiste à leur donner la diarrhée (et de les voir se soulager le long du champ de patates semble vouloir suggérer une possible récupération sur l'ennemi de ce qu'il peut représenter d'engrais) : tout se passe comme si les ventres-creux ventres-clos du village n'étaient capables de concevoir une revanche que de type alimentaire : mettre en déroute les intestins de l'ennemi (qui vous a infligé une déroute), c'est-à-dire aussi, substituer tout prosaïquement aux actes héroïques qui consisteraient à lui « ouvrir le ventre » et lui « mettre les tripes au soleil », celui de le faire purement et simplement chier. Le fait a par ailleurs, sur un autre plan, sa référence historico-révolutionnaire bien précise avec Valmy, et c'est même le seul angle sous lequel cette bataille fut jamais chantée lorsqu'un aide apothicaire patriote composa (sur une musique de 1659) « La Grande Chiasse Unie des Prussiens et Autrichiens ».

Or c'est le toujours même domaine qui, fort explicitement du coup, va de nouveau unir ici Français et Allemands, avec l'histoire 14-18 du Pépé (et dans cette parenthèse, toute l'autre guerre est là, avec son relent célinien de révolte), histoire des deux allemands que les deux français devaient tuer

mais qui, trop humains d'être découverts à chier, en furent épargnés.
C'est aussi le Pépé qui, de cette histoire de patates, va quelque peu théoriser le principe (cependant qu'Autant-Lara se théorise ainsi lui-même en tant qu'homme de l'idée fixe), quand il déclare à son fils combien il l'admire d'être ainsi guidé par une Idée, lui qui n'en n'eut jamais pour donner sens à sa vie. Et dans cet ultime état où s'intellectualise, sous sa forme la plus élémentaire, la plus élémentaire conscience du plus élémentaire combat, Autant-Lara réintroduit l'Histoire, sous son plus dérisoire état. En même temps, négativement, son plus noble.
Car l'autre discours que tient ce film, à force de se vouloir aussi rigoureusement anti-historique et anti-politique ne peut être évidemment (et dès ce premier stade où il pourrait constituer une sorte d'adresse des combattants de l'ombre — ou laissés dans l'ombre — aux trop glorieux combattants d'une trop évidente ou rentable lumière) que l'envers de l'une et de l'autre, c'est-à-dire l'endroit de leur protestation.
Dernier état de la chose : la mort du Pépé, dans le même esprit l'envers de tous autres combats, bâtarde conclusion de l'épopée des patates (tué par un ennemi brouillon bientôt s'excusant), qui s'en ira de ce monde dans un grincement de brouette. Ici nous rejoignons, d'une part le « Héros Sacrilège » de Mizoguchi, dont le père, mêmement, entrait dans la mort sur un tel grincement ; de l'autre, le Michel Leiris de « Fourbis » (« Mors »), où toute mort se dit, telle que liée originellement à un grincement nocturne de roue.

Michel DELAHAYE.


Tomas Milian et Lee van Cleef dans « La Resa dei conti ».

Trois films de Sollima

CORRI UOMO CORRI (SALUDOS HOMBRE). Film italien de Sergio Sollima. **Scénario** : Pompeo De Angelis, Sergio Sollima, d'après un sujet de Sergio Sollima. **Images** : Guglielmo Mancori (Eastmancolor). **Musique** : Bruno Nicolai. **Décors** : Franco Cuppini. **Montage** : Tatiana Casini. **Interprétation** : Tomas Milian (Cuchillo), Donald O'Brien (Cassidy), John Ireland (Santillana), Linda Veras (Penny), Marco Guglielmi (Michel), José Torres (Ramirez), Edward Ross (Jean Paul), Chelo Alonso (Dolores), Nello Pazzafini (Riza), Gianni Rizzo (le maire), Calisto Calisti (Hernando), Attilio Dottesio (Manuel), Dan May (Mateos), Fredi Unger (le shériff). **Production** : Aldo Pomilia, Sergio Sollima, pour la Mancori-Chrétien, 1968.

FACCIA A FACCIA (LE DERNIER FACE A FACE). Film italien de Sergio Sollima. **Scénario** : Sergio Donati, Sergio Sollima. **Images** : Rafael Pacheco (Technicolor). **Musique** : Ennio Morricone. **Interprétation** : Gian Maria Volontè (Brad Fletcher), Tomas Milian (Beauregard Bennett), William Berger, Iolanda Modio, Carol André, Gianni Rizzo, Lydia Alfonsi. **Production** : Alberto Grimaldi, PEA, 1967.

LA RESA DEI CONTI (COLORADO). Film italien de Sergio Sollima. **Scénario** : Sergio Donati, Sergio Sollima, d'après un sujet de Franco Solinas et Fernando Morandi. **Images** : Carlo Carlini (Technicolor, Techniscope). **Musique** : Ennio Morricone. **Décors** : Carlo Simi, Rafael Ferri, Enrique Alarcon. **Costumes** : Carlo Simi. **Montage** : Gaby Peñalva. **Interprétation** : Lee van Cleef (Jonathan Corbett), Tomas Milian (Cuchillo), Walter Barnes, Fernando Sancho, Nieves Navarro, Gérard Herter, Maria Granada, Roberto Camardiel, Algel del Pozo, Luisa Rivelli, Antonio Casas, Tom Felleghi, Antonio Molino Rojo, Benito Stefanelli, José Torres, Giovanni Pazzafini, Calisto Calisti, Puppa Romano. **Production** : Alberto Grimaldi pour PEA-P.C. Tullio Demicheli, 1966. **Distribution** : Etoile Distribution.

1.1. Le western italien, on le sait, ne réussit son autonomie qu'à abandonner l'éthique de la Frontière pour produire un espace tout aussi moral, mais de transgression. Aussi peut-on démarquer un certain nombre de différences, de déplacements de sens ; par exemple :
— gunfight / resa dei conti (gundown);
— outlaw / forestiero (stranger) ;
— violence / brutalité ;
— « sans feu ni lieu » / « sans foi ni loi » ;
— adventurer / gringo...

1.2. Le théâtre du récit n'est plus la limite entre la « sauvagerie » et la « civilisation », où le héros se trouve dans la nécessité de construire sa propre morale, mais la différence d'une civilisation à une autre. Le décor : le Mexique ou ses tenant-lieu, loin d'être un pays étranger, assume la place de terrain familier : les mexicains sont les **garants** de la latinité (le western italien est western **pour** les italiens ; à la différence des américains, l'Ouest n'est jamais pour les européens emprunt au folklore — donc, entre autres, disparition complète du Bétail et de la Ferme ; il devient espace mythologique).

1.3. Que la graisse dégouline des commissures de ses lèvres (auquel cas il est expansif, magnifique dans ses haillons multicolores, bandit vulgaire mais sympathique) (1), ou bien que son mutisme se drape d'un habit noir strict (il est alors tout occupé d'amour et de mort, révolté par sentiment et promis tragiquement à une mort spectaculaire) (2), le Bandit Mexicain renvoie en tous les cas à une tradition de la littérature romantique.

1.4. Le Gringo, **exporté** du western américain, par son immobilité mystérieuse, son moindre attachement au costume, sa plus grande désinvolture sur ce qui fait sa force (habileté aux armes, rapport à l'argent, etc.), est bien le véritable héros du western italien, mais à deux prix : d'une part, il prend sa consistance par le renvoi à la tradition filmique américaine (il n'est personnage qu'à **continuer** le héros hollywoodien, connotation qui le dote plus que tout du **phallus),** d'autre part, cette continuité se pervertit : sa présence au Mexique y révèle l'opposition radicale des voyous et des victimes (ici, autre renvoi, cette fois au roman policier : cave / affranchi) ; extérieur à cette opposition, puisqu'il est amoral, le gringo en fait son profit, sur le seul terrain commun possible : la chasse à l'argent.

1.5. Le western italien joue donc de la mise en présence de deux traditions, dont l'enjeu n'est autre que la mai-

trise mythique de l'alternative :
avoir l'argent (être puissant) / ne pas avoir l'argent.

Même quand, par extraordinaire, le thème principal est celui de la vengeance, celui de l'argent vient à la rescousse : dans « Da uomo a uomo », de Giulio Petroni, qui copie et multiplie « Pursued » (les assassins y sont une dizaine, et pourvus chacun d'un signe distinctif bien évident), J.P. Law poursuit les assassins de sa famille, qui sont en même temps en possession d'une grosse somme volée. (Remarque : c'est aussi dans « Da uomo a uomo » qu'un gringo emploie la ruse la plus simple, mais la plus radicale pour n'être pas reconnu : se déguiser en paysan mexicain).

Jamais le gringo, possesseur de quelques dollars de plus, ne fait savoir quel usage il compte en tirer : l'argent est vidé de son rôle de monnaie (d'échange), il est uniquement la Plus Haute Valeur (3) (on est loin du porte-monnaie de Gary Cooper dans « Vera Cruz »).

2.1. Or « La resa dei conti » rompt avec cette thématique.

Comme ce sont les fictions qui ici nous intéressent, qu'on ne s'étonne pas si le film est partiellement « raconté ».

Il commence de manière très classique : un certain Colorado Corbett abat trois bandits, petit épisode sans rapport avec le récit proprement dit, qui donne la mesure de la ruse et de l'habileté du personnage ; mais (première surprise !), on apprend que cet homme vieillissant n'agit pas par intérêt, mais par amour de la justice : il n'a rien à voir avec les desperados et les bounty killers, que les westerns italiens présentent souvent par ce genre de séquence de caractère prégénérique (4) ; bien plus, il est honnête, progressiste, et veut faire de la politique (vouloir qui se situe au niveau du bon sentiment).

2.2. Deuxièmement, Colorado, personnage principal, n'est pourtant pas le héros : le mexicain qu'il poursuit, Cuchillo Sanchez (supposé coupable du viol et du meurtre d'une enfant de douze ans), prend peu à peu assez d'importance au cours des épisodes de la poursuite pour que le motif initial du suspense : « Colorado attrapera-t-il Cuchillo ? » se renverse en : « Cuchillo sera-t-il attrapé par Colorado ? ». Et c'est Cuchillo qui au mot Fin disparaît dans les lointains désertiques tandis que Colorado s'esquive et quitte l'image par la droite.

2.3. Le déplacement s'opère progressivement : chaque épisode (presque : sketch) de la poursuite désamorce de manière différente l'idée de la culpabilité du mexicain. Ainsi :

— Cuchillo batifole avec Sarah (13 ans) ; Colorado arrive à temps, croit-il, pour l'empêcher de perpétrer de nouvelles atrocités ; or, il se révèle que cette Sarah est la quatrième femme d'un mormon ; Cuchillo devait le savoir, et sans doute n'était coupable que d'intentions adultères (preuve négative).

— Dans une ferme, il affronte un taureau à mains nues : il est courageux (preuve indirecte).

— Puis il fait l'amour avec la fermière (30 ans environ) : il est « normal ».

— Au milieu d'un désert, il s'empare par ruse des armes de Colorado, mais épargne celui-ci : « il est incapable de tuer de sang-froid ».

— Ses manières de bon vivant, vantard, exubérant, en contraste avec le sérieux sans humour et parfois l'ironie un peu lourde de Colorado, forcent la sympathie.

— etc.

Bref, le film dément sur le mode du pur spectacle l'information **uniquement verbale** donnée initialement de la culpabilité de Cuchillo, en traçant de lui un portrait **fragmentaire** (alors que dans la plupart des westerns italiens, on sait tout — ou rien — sur les personnages).

2.4. On apprend en particulier qu'il est ancien compagnon du révolutionnaire Juarez ; car c'est bien de politique qu'il s'agit. Le « travail » du film est celui de la lente prise de conscience par Colorado de la situation sociale de Cuchillo, et du fait d'avoir participé malgré lui à un cas pathologique d'oppression. Le mexicain n'est plus ici le vicaire de la latinité (et le Mexique la métaphore de l'Italie), mais bien un individu essayant d'échapper à un état de choses réellement mexicain : l'oppression des péones par les propriétaires terriens. (Dès lors, l'honnête Colorado ne peut que donner à Cuchillo l'occasion d'un règlement de comptes avec le vrai coupable du crime et s'opposer lui-même à son double grotesque, un baron allemand tueur à gages. Si le Mexique cette fois-ci est métaphore de quelque chose, c'est d'une Amérique Latine plus récente : car à quelle période historique appartient cet allemand exilé, à l'attirail incongru ?).

3. Suite logique sinon chronologique de « La resa dei conti », « Corri, uomo, corri » (« Saludos Hombre ») reprend au contraire les thèmes traditionnels du western italien, mais c'est pour tantôt les renverser, tantôt les subvertir. Le film raconte comment « Cuchillo » Sanchez, initialement voleur sans idéaux, devient par hasard dépositaire d'un secret : celui de l'endroit où est caché l'or qui doit permettre de financer une révolution mexicaine. Révolté, puis acquis à leur cause, il remet finalement le trésor aux révolutionnaires.

3.1. Il s'agit donc bien d'une chasse au trésor ; mais cette fois, l'argent retrouve sa fonction de monnaie (le dialogue insiste sur ce qu'il permettra pour les révolutionnaires), fonction que symbolise la manière même dont il est camouflé : on a fondu l'or et lui a donné l'aspect d'un outil.

3.2. Il y a bien passage de la frontière Mexique / Etats-Unis, mais il s'effectue en sens inverse (vers le nord). On retrouve donc les « décors » du western américain (ici, le Texas), mais cette fois les héros qui le remplissent sont mexicains, et d'intérêt strictement mexicain l'affaire qui les occupe.

3.3. Ce décor texan est **escamoté** (la ville est surtout montrée de nuit, on voit peu d'intérieurs « typiques »), au profit de lieux intermédiaires ou insituables (gigantesque champ de neige, moulin, désert rocheux).

De même, distance est prise d'avec le costume et l'armement classiques : Cuchillo refuse de s'habiller « comme un américain du Nord », et de se battre autrement qu'au couteau à lancer (d'où son surnom).

3.4. Le gringo-sympathique ne trouve plus comme rôle que celui de faire-valoir de Cuchillo ; il le doit d'ailleurs d'avoir été sympathisant de la révolution mexicaine.

3.5. L'intrigue révèle toute une série de positions politiques :

a) L'américain Cassidy, qui n'a initialement comme but que son propre enrichissement, frère en cela des Django, Pecos et autres Ringo ; mais il se ravise et, par sympathie, aide Cuchillo dans sa mission.

b) « Apolitique », la femme qui, telle Vanina, dénonce Cuchillo pour mieux le sauver et le retenir à elle.

c) La bourgeoisie avide et pleine de bons sentiments : le maire texan et sa fille, sergent de l'Armée du Salut (5).

d) Les mercenaires (dans « La resa dei conti », c'était un allemand ; ici, deux français), individus immoraux délégués par les puissances d'argent, et avec qui seulement les héros peuvent régler les comptes (le capital a le visage de ses valets).

e) Les bandits mexicains, lumpen-proletariat acheté par les mercenaires.

f) Les révolutionnaires mexicains (anarchistes ?).

La limite de ces allusions et références, bien sûr, est imposée par le genre : amplifier l'analyse politique risquait de diminuer le caractère **gestuel** du spectacle. Néanmoins, le propos de « La resa dei conti » et de « Corri, uomo, corri » est tout autre que celui des westerns italiens classiques (ceux de Leone compris), dont les personnages traversent la fiction sans changer, ni prendre conscience du caractère politique de cette traversée.

Pierre BAUDRY.

(1) Ex. : « Per il gusto di uccidere ».

(2) Variété moins fréquente ; ex. « Trenta winchester per El Diablo ».

(3) Cette omniprésence de l'argent comme **phallus** n'est pas en Italie réservée au western : beaucoup de héros de « fumetti » (Diabolik, Satanik, Sadik, Kriminal, Infernal, etc.) n'ont d'autres passion que l'accumulation des richesses.

(4) Ex. : « Per qualche dollaro in più », « Johnny Yuma ».

(5) Qui porte, à ce qu'il semble, une chemise Cacharel ; soit dit en passant : il serait intéressant d'examiner à quel point les costumes de ce genre de films sont — discrètement — légiférés par la mode vestimentaire (cf. par exemple le dernier Leone).

Rome Naples et Florence

PARIS N'EXISTE PAS. Film français de Robert Benayoun. **Scénario et dialogues** : Robert Benayoun. **Images** : Pierre Goupil (Eastmancolor). **Musique** : Serge Gainsbourg. **Décors** : Jacques Dugied. **Montage** : Jean Ravel. **Son** : Guy Villette. **Peintures** : Bernard Childs. **Animation** : Otéro-Leroux. **Directeur de production** : Jean Rognoni. **Interprétation** : Danièle Gaubert (Angela), Richard Leduc (Simon Dévereux), Serge Gainsbourg (Laurent Sébastien), Monique Lejeune (Félicienne), Henri Deus (Philibert), Denise Péron (Mme Petersen), Grigori Chmara (un vieillard), Sonia Savange (Mme Lopez), Denis Berry (un beatnik américain), Douglas Read, François Valorbe, Reine Villiers, Roger Lumont, Madeleine Damien, Marie-France Durand. **Production** : Guy Belfond, Opéra et Lycanthrope Film, 1969. **Distribution** : Opéra. **Durée** : 97 mn.

« Paris n'existe pas » n'est pas le premier film à se méprendre sur les pouvoirs du cinéma, à pratiquer un empirisme d'autant plus innocent qu'il croit fermement s'appuyer sur une tradition artistique qui se voulut théorique — et qui le fut partiellement en son temps — (le surréalisme de 1930), bref à reconduire avec une désarmante assurance une conception de l'art, comme nous le verrons, parfaitement datée (19e siècle) et tout aussi cataloguée idéologiquement. Mais ce qui rend l'entreprise particulièrement décevante, c'est que « Paris n'existe pas » se veut **avant tout** travail théorique, méditation sur le cinéma et la création (ce qui peut paraître légitime, venant d'un critique), et qu'alors on ne peut s'empêcher de mesurer le décalage qui se produit entre ces intentions hautaines et la manière dont elles sont mises en œuvre.
La réflexion théorique en question, on peut la voir s'exercer sur deux modes :
1) indirectement d'abord, comme conversation entre l'artiste et ses proches (Gainsbourg, Gaubert). On nous objectera peut-être qu'un tel discours, de par sa nature indirecte, n'est tenu d'aucune manière à la « vérité » de ce qu'il énonce. L'argument est certes valable, et empêcherait de rendre déterminante cette **seule** observation. Néanmoins, comme ce niveau indirect joue dans le film un rôle d'appoint non négligeable, qu'aucun autre discours théorique ne vient le censurer ou le contredire, que le personnage du peintre est on ne peut plus « positif », on nous permettra de mettre à contribution ce discours (des plus symptomatiques en effet).
Remarquons tout d'abord qu'il prend bien garde (le discours) d'occulter tout problème pratique, sans doute parce qu'à ce haut niveau d'élucubrations, il serait malséant de s'arrêter sur des questions « techniques », donc matérielles et indignes, à la résonance désagréablement laborieuse. Mieux vaut admettre que « effort » et « création » sont deux termes définitivement antipathiques. Restant donc dans le vague et la généralité, le discours de Leduc aura l'avantage d'être polyvalent : aussi « vrai » pour le peintre que pour le cinéaste, etc., puisqu'en matière d'art tout se tient ou même à la limite se confond. Sur la question du voisinage des disciplines on peut voir que Benayoun ne s'embarrasse pas de questions excessives.
Il serait assez facile, toujours dans la même optique, de montrer à quel point le vocabulaire employé (de la « vision » à « l'inspiration » en passant par le « dehors » et le « dedans » des choses) est révélateur de cette conception archaïque et mystifiée de la création. Mais plutôt que de revenir pour la nième fois sur cette question, il nous semble plus intéressant d'interroger directement la pratique bénayounienne, tout aussi révélatrice, mais où l'insuffisance d'une réflexion théorique préalable n'est plus voilée par l'ambiguïté d'un discours indirect.
2) S'attaquant en toute innocence au problème de l'espace/temps au cinéma, c'est-à-dire à la question fondamentale que toute cinématographie moderne se doit de poser, ou plutôt de **reposer** aujourd'hui, Benayoun réussit le tour de force d'éluder **d'emblée** la véritable problématique que cela implique, à savoir le passage d'un espace/temps réel à un espace/temps filmique. Deux raisons à cela : — la méconnaissance des problèmes théoriques posés par le montage ; — l'emploi totalement « innocent » des procédés cinématographiques du cinéma classique (caméra subjective, changement d'époque...).
Benayoun étant donc bien loin, malgré son innocence, d'abandonner toute rhétorique, c'est la rhétorique particulière qu'il emploie qu'il va nous falloir interroger :
1) c'est toujours par le procédé de la caméra subjective que l'on passe du monde quotidien à celui vu par l'artiste. Donc aucune contamination d'un espace par un autre, les scènes « virtuelles » étant étroitement enserrées par les scènes « réelles » qui assurent toujours la nécessaire « remise à l'endroit » de l'espace/temps. Le rôle du montage se limite à faire alterner les séquences, ce qui relève de la plus traditionnelle conception, sans la moindre communauté de recherche avec les tentatives récentes en ce domaine (ou celles du cinéma russe muet, bien entendu).
2) Le nouvel espace/temps entrevu reste dans un simple rapport d'analogie avec l' « ancien » (comme avec l'espace/temps réel). Que représentent en effet les scènes d'hallucination : a) l'artiste contemplant une ancienne propriétaire du même appartement, décoré et agencé différemment ; b) l'artiste prévoyant tel petit incident quelques instants avant qu'il survienne ; ou percevant une scène en accéléré ; c) une séquence mêlant des images du passé, du présent et du proche futur. Le dénominateur commun à ces scènes est leur situation dans une **même** temporalité (avant, après) dont la nature ne sera, elle, à aucun moment interrogée (en particulier le rapport temps/durée). L'auteur commet ainsi l'erreur grossière de croire que les images subjectives se différencieront d'elles-mêmes des autres, soit par leur caractère même d'images subjectives, soit grâce aux accessoires destinés à les situer dans le temps, illusion qui devrait pourtant être dissipée depuis que l'on sait que chaque image, conçue comme un présent en raison du mouvement qui l'anime, ne peut par là s'établir que dans un simple rapport de succession avec l'image suivante.
Depuis « L'Homme au crâne rasé » où le problème de la virtualité était traité avec une autre rigueur, on pourrait pourtant savoir que :
1) l'opposition réel/virtuel ne présente aucun intérêt lorsque le critère de différenciation des images est cherché hors du film lui-même (dans une vague vraisemblance) ou ne repose que sur certaines observations relatives à la diégèse (donc dans ces deux cas, par rapport à un espace/temps référentiel).
2) cette opposition est par contre passionnante quand elle est suscitée par le fonctionnement même des images entre elles, ce qui suppose une rupture d'avec le référent réel, c'est-à-dire une correspondance des images à l'intérieur de la clôture du film. Une fois exclu, le hors-film ne pourra plus venir privilégier (différencier) certaines images par rapport à d'autres, c'est-à-dire que les images dites « virtuelles » (par analogie au référent réel) se chargeront peu à peu d'un coefficient de « rétroaction » qui viendra irréaliser les scènes contiguës. La distinction scènes réelles/scènes virtuelles, faite en fonction d'un référent extérieur, disparaît donc au profit d'une nouvelle opposition, purement interne, dont seul le film sera habilité à donner le code. Dans « L'Homme au crâne rasé », par exemple, c'est le recours à l'allusion (dans le dialogue ou au moyen d'objets récurrents) qui clôturait l'œuvre et désorganisait toute temporalité référentielle.
Peut-être comprendra-t-on maintenant qu'il ne suffit pas de modifier l'ameublement d'une pièce pour que, magiquement, les lois de l'espace/temps réel se trouvent perverties.

Pascal KANE.

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumerons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	■ **Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	**British Sounds** (Jean-Henri Roger / Jean-Luc Godard, 69). ■ **Frankenstein must be destroyed** (Terence Fisher, 69) : 218. **Gates to Paradise** (Andrzej Wajda, 67).
BRESIL	**Os Herdeiros** (Carlos Diegues, 69). **Macunaima** (Joachim Pedro de Andrade, 69)..
CANADA	**Mon amie Pierrette** (Jean Pierre Lefebvre, 67/69). **Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Saint-Jérôme** (Fernand Dansereau, 69). **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (67), **Le Temps des roses** (68) (Risto Jarva) : 200, 213. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **La Carrière de Suzanne** (Eric Rohmer, 63) : 165, 172. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L 1) : 213, 215. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. **Le Gai Savoir, Un film comme les autres** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). **Marie et le curé** (Diourka Medveczki, 66). **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **Petit à petit** (Jean Rouch, 69) : 200. **Le Petit Théâtre de Jean Renoir** (Jean Renoir, 69). **Projet Orfée** (Pierre Marchou, 69) : 211. **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). **Un film** (Silvina Boissonas, 69, L 1) : 215. **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	**Où finit la vie** (Elek Judit, 67, L 1) : 202, 213.
INDE	**Les Aventures de Goopy et Bagha** (Satyajit Ray, 69) : 215, 216. **Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 213. **La commare secca** (Bernardo Bertolucci, 62, L 1) : 164. ■ **Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. **Harem** (67), **Dillinger est mort** (68), **Il seme dell'uomo** (69) (Marco Ferreri) : 199, 209, 213, 217. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. ■ **Partner** (Bernardo Bertolucci, 68) : 206. ■ **Satyricon** (Federico Fellini, 69). **Sous le signe du Scorpion** (Paolo et Vittorio Taviani, 69) : 212. **Les Subversifs** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. ■ **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.

JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Tsubaki Sanjuro** (62), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Chronique d'une fille à soldats** (Suzuki Seijun, 65). **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 158, 175, 183. **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **La Fille que j'ai abandonnée** (Urayama Kirio, 69). **Géants et jouets** (58), **La Bête aveugle** (69) (Masumura Yasuzo). **Journal du voleur de Shinjuku** (Oshima Nagisa, 69) : 213, 218. ■ **Le Petit garçon** (Oshima Nagisa, 69) : 215, 218. **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67). **Une bête à nourrir** (61), **L'Obsédé en plein jour** (66) (Oshima Nagisa) : 218.
POLOGNE	**Rysopis** (Signes particuliers néant) (Jerzy Skolimowski, 64, L1) : 169, 177, 178.
PORTUGAL	**Mudar de vida** (Paulo Rocha, 66) : 183.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195. **Riten** (Ingmar Bergman, 68) : 213, 215.
SUISSE	■ **Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (67), **La Pomme** (69) (Michel Soutter) : 202, 207. **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Akbar in Cineland** (Jean-Marie Bénard, 69, L1). **Brandy in the Wilderness** (Stanton Kaye, 69, L 1). **Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (Jim McBride) : 202, 213. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **Image, Flesh and Voice** (Ed Emshwiller, 69). **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 205. **Lions Love** (Agnès Varda, 69) : 214. ■ **Pookie** (Alan J. Pakula, 69). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1). **Why Man Creates** (Saul Bass, 68, L 1). ■ **Willie Boy** (Abraham Polonsky, 69) : 215.
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).

ATTENTION

LES CAHIERS CHANGENT D'ADRESSE

Toute correspondance (administration, abonnements, rédaction) est à adresser

39, rue Coquillière, Paris-1er

Téléphone : 236-00-37

LISTE DES FILMS
SORTIS EN EXCLUSIVITÉ A PARIS
DU 15 OCTOBRE 1969 AU 13 JANVIER 1970

25 films français

Appelez-moi Mathilde. Film de Pierre Mondy, avec Jacqueline Maillan, Robert Hirsch, Michel Serrault, Guy Bedos, Bernard Blier, Jacques Dufilho.

L'Arbre de Noël. Film de Terence Young, avec William Holden, Bourvil, Virna Lisi, Madeleine Damien

Ballade pour un chien. Film de Gérard Vergez, avec Charles Vanel, Julien Guiomar, Claude Génia. Voir « Cahiers » nº 202 (Semaine de la critique).

Le Clan des Siciliens. Film de Henri Verneuil, avec Jean Gabin, Alain Delon, Lino Ventura, Irina Demick, Amedeo Nazzari, Sidney Chaplin, Edward Meeks.

Détruire dit-elle. Film en noir de Marguerite Duras, avec Michael Lonsdale, Henri Garcin, Catherine Sellers, Nicole Hiss, Daniel Gélin. Voir « La destruction la parole », nº 217, et critique dans un prochain numéro.

Les Femmes. Film français de Jean Aurel, avec Maurice Ronet, Brigitte Bardot, Anny Duperey, Tanya Lopert, Jean-Pierre Marielle.

La Fiancée du pirate. Film de Nelly Kaplan, avec Bernadette Lafont, Georges Géret, Michel Constantin, Julien Guiomar, Claire Maurier, Jean Parédès.

La Honte de la famille. Film de Richard Balducci, avec Michel Galabru, Rosy Varte, Micheline Dax, Danielle Evenou, Paul Preboist.

L'invitée. Film de Vittorio De Seta, avec Joanna Shimkus, Michel Piccoli, Jacques Perrin, Clotilde Joano.

Laissez-les vivre ! Film de Christian Zuber.

La Main. Film de Henri Glaeser, avec Nathalie Delon, Michel Duchaussoy, Henri Serre, Pierre Dux, Eléonore Hirt, Roger Hanin

La Maison de campagne. Film de Jean Girault, avec Danielle Darrieux, Jean Richard, Xavier Gélin, Denise Grey.

Mon Oncle Benjamin. Film d'Edouard Molinaro, avec Jacques Brel, Claude Jade, Rosy Varte, Lyne Chardonnet, Paul Frankeur, Bernard Blier.

Paris n'existe pas. Voir « 58 nouveaux films », nº 213, et critique dans ce numéro, page 61.

Paris Top Secret. Film de Pierre Roustang, commentaire de Philippe Bouvard.

Les Patates. Voir critique dans ce numéro, page

La Poupée rouge. Film de Francis Leroi, avec Gaétane Lorre, Aude Olivier, André Oumanski, François Guilloteau, Daniel Bellus, Roland Ménard.

Poussez pas grand-père dans les cactus. Film de Jean-Claude Dague, avec Francis Blanche, Marielle Goitschel, Michel Galabru, Darry Cowl.

Le Quai du désir. Film de Jean Maley, avec Alexandre Mincer, Bepi Fontana, François Jaubert, Nikita Härrys, Nathalie Nort.

Tintin et le temple du soleil. Film de Belvision.

Tout peut arriver. Film de Philippe Labro, avec Jean-Claude Bouillon, Prudence Harrington, Fabrice Lucchini, André Falcon, Roger Lumont.

Trois Hommes sur un cheval. Film de Marcel Moussy, avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Jean Poiret, Pierre Tornade, Robert Castel.

Une Veuve en or. Film de Michel Audiard, avec Michèle Mercier, Claude Rich, Jacques Dufilho, André Pousse, Jean-Pierre Darras, Sim.

Un homme qui me plaît. Film de Claude Lelouch, avec Jean-Paul Belmondo, Annie Girardot, Marcel Bozzuffi, Maria Pia Conte, Richard Basehart Voir critique dans le prochain numéro.

La Vie est à nous. Voir texte dans ce numéro, page 44.

15 films américains

The April Fools (Folies d'avril). Film de Stuart Rosenberg, avec Catherine Deneuve, Jack Lemmon, Myrna Loy, Charles Boyer, Peter Lawford.

The Bridge at Remagen (Le Pont de Remagen). Film de John Guillermin, avec George Segal, Ben Gazzara, Robert Vaughn, Anna Gaël.

Cactus Flower (Fleur de cactus). Film de Gene Saks, avec Ingrid Bergman, Walter Matthau, Goldie Hawn, Jack Weston, Rick Lenz

Castle Keep (Un Château en enfer) Film de Sidney Pollack, avec Burt Lancaster, Astrid Heeren, Patrick O'Neal, Jean-Pierre Aumont, Peter Falk.

Confessions of an Opium Eater (Les Confessions d'un mangeur d'opium). Film d'Albert Zugsmith, avec Vincent Price, Richard Loo, Linda Ho, June Kim.

Précédemment producteur d'Arnold, Sirk et Welles, Albert Zugsmith accumule ici, avant d'aller se perdre en Europe, tout ce que l'association impossible de Chinatown et de Quincey peut entraîner, et en désordre ; la conjonction de l'Orient et de l'Angleterre se fera toujours à travers une littérature victorienne qui trouve son apogée avec Thomas Burke, dont les *Limehouse Blues* furent surtout magnifiés par le cinéma, du *Lys brisé* et *Dream Street* à une séquence de *Ziegfeld Follies*. De plus, la pauvreté probe de la mise en scène et du décor ne renie pas les autres citations, involontaires : Black Mask, Fu-Manchu, une fusillade sur une plage blanche sortie de *Moonfleet* ou de Feuillade, des filles en cage et des portes ouvrant on ne sait sur quoi (comme dans *Shanghai Gesture*), un repaire qui prend parfois les aspects d'une coulisse de théâtre, parfois d'un égout (Wilkie Collins), un imposteur masqué, double hommage à Borges et Hammett, une prostituée chauve, souvenir de *The Naked Kiss* (qui fut tourné l'année suivante). Zugsmith s'acquitte de façon satisfaisante des deux obligations imposées par un tel bric-à-brac : création d'un protagoniste qui soit moins qu'une simple première personne, et invention suffisante des péripéties pour compenser le décousu de leur enchaînement, respectivement grâce à Vincent Price et Robert Hill. Ce n'est pas le moins étonnant dans ce film qu'il devient ainsi une allégorie assez cohérente — la narration de Price, par bribes même empruntée à de Quincey, n'ambitionne pas moins que d'analyser et de critiquer l'action, au même titre que celle d'*Anatahan* —, mais qui ne renvoie à rien. — B.E.

Goodbye Columbus (Goodbye Columbus). Film de Larry Peerce, avec Richard Benjamin, Ali McGraw, Jack Klugman, Nan Martin, Michael Meyers, Lori Shelle.

Hello, Dolly ! (Hello, Dolly !). Film de Gene Kelly, avec Barbra Streisand, Walter Matthau, Michael Crawford, Marianne McAndrew, Louis Armstrong.

Land Raiders (L'Ouest en feu). Film de Nathan Juran, avec Telly Savalas, George Maharis, Arlene Dahl, Janet Landgard.

Lorna (Lorna). Film en noir de Russ Meyer, avec Lorna Maitland, Mark Bradley.

The Lost Man (L'Homme perdu). Film de Robert Alan Aurthur, avec Sidney Poitier, Joanna Shimkus, Al Freeman Jr., Michael Tolan

Midnight Cowboy (Macadam Cowboy). Film de John Schlesinger, avec Jon Voight, Dustin Hoffman, Brenda Vaccaro, Sylvia Miles, John McGiver, Viva !

Ce film (sur lequel on lira aussi la notule de J. Aumont, *Cahiers* 215) est un remarquable exemple de « ce qu'il faut faire » pour être à la mode. La fausseté est donc au principe même de ce film où d'ailleurs toutes les faussetés se répondent et se garantissent mutuellement en une sorte de cohérence parallèle : à celle des acteurs, par exemple (dont la justesse, sporadique, se trouve « déplacée »), répond celle du scénario (dont la fin est une reprise en cliché d'un thème ancien de film noir) et jusqu'à celle du lieu New York qui fait l'objet d'un découpage et d'un remontage ahurissant en fonction des arbitraires nécessités du personnage — à qui l'on se voit obligé de faire parcourir un itinéraire mentalement, socialement et topographiquement faux. Mais, à côté de deux-trois scènes curieuses, on en remarquera

une (celle du racolage dans le ciné) qui nous donnera une idée de ce que le film eût pu être si ses auteurs avaient eu plus de rigueur et courage : insupportable. — M.D.

Tell Them Willie Boy Is Here (Willie Boy). Film d'Abraham Polonsky, avec Robert Redford, Robert Blake, Katharine Ross, Susan Clark, Charles McGraw, Lloyd Gough. Voir entretien avec Polonsky (nº 215) et critique dans notre prochain numéro.

Toute l'intelligence (extrême) du film semble résider dans son scénario, aspect sur lequel nous dirons ici quelques mots, renvoyant pour plus d'amplitude à la critique prochaine de B. Eisenschitz.

Il s'est agi pour Polonsky d'évoquer le lieu géométrique commun à tous les drames américains qui éclatent ou peuvent éclater entre la majorité établie et ses (l'une de ses) minorités. Pour ce faire, Polonsky choisit, non pas les hippies ou les Noirs, mais les Indiens ; et non pas ceux d'aujourd'hui, mais ceux d'il y a 60 ans (1909) ; et non pas dans une histoire mettant directement en jeu le racisme (du type Indiens contre Blancs), mais (à partir d'un meurtre interfamilial) dans un fait divers entre Indiens, histoire à laquelle la police (blanche) va évidemment devoir, presque à contrecœur, se mêler. S'y mêleront avec elle des gens aux sentiments plus marqués (dont celui qui connut l'époque héroïque des massacres d'Indiens) cependant que, parallèlement à tout cela, et sans lien apparent avec l'action en cours, on prépare dans une ville voisine la réception du président des E.-U.

Ainsi, c'est le spectateur qui est invité à établir les liens qui s'imposent (du plus petit au plus grand et du plus simple au plus complexe), à partir de ce qui n'est qu'un incident à l'intérieur d'une minorité pour aboutir à ce qui pourrait être une conflagration entre minorités et majorité. En somme, il s'agit de rendre sensible l'idée que la société américaine (d'hier, donc d'aujourd'hui) est une société qui se sent condamnée à danser sur un volcan.

Willie Boy doit à ce principe d'être le film sur lequel il est le plus facile d'écrire des choses justes (qui risquent d'être banales), aussi bien que des choses profondes — qui risquent d'être faussement attribuées au film. Et pourtant, ces choses, il est bien vrai que c'est par le film qu'elles nous sont suggérées. Mais il est non moins vrai que tout événement américain, filmique ou non, nous les suggère aussi bien... *Willie Boy* pose la question : est-ce le film qui est intelligent ou le spectateur ? — M.D.

The Undefeated (Les Géants de l'Ouest). Film de Andrew V. McLaglen, avec John Wayne, Rock Hudson, Antonio Aguilar, Roman Gabriel, Lee Merriweather.

Il s'agit au départ d'une intrigue de type « Nord contre Sud ». Wayne, jouant délibérément de ses contradictions, s'y donne le rôle du chef nordiste cependant que Hudson prend celui du sudiste, vaincu nostalgique quoique têtu, qui pratique la politique des souvenirs brûlés avant de partir pour le Mexique continuer son mythique combat. Sur la même piste le rejoint Wayne qui, lui, dépasse son amère victoire en se faisant maquignon en gros, c'est-à-dire (les chevaux, militaires, étant destinés à l'armée qui paye le plus), l'équivalent de marchand de canons, domaine où il fait preuve du plus froid réalisme, dût-il désavantager par là son propre pays. Tous, enfin, se rejoignent au Mexique où ils vont devoir s'épauler, pris qu'ils sont dans les très complexes rouages de la politique locale qui voit s'affronter les Mexicains légalistes, les Mexicains révolutionnaires et (Maximilien régnant) les colonialistes français. Cela nous vaut, par le canal de Wayne, moult amères réflexions et sentences sur les merdiers politiques où les Américains, se mêlant toujours de ce qui ne les regardent pas, ont le génie de se fourrer. Touchant détail : c'est un film fait et interprété par les fils du clan Ford (de McLaglen à Carey), regroupés pour une autre fois autour de Wayne. — M. D.

The Wild Bunch (La Horde sauvage). Film de Sam Peckinpah, avec William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sanchez, Ben Johnson.

Que *peut* aujourd'hui Hollywood ? Le ressassement, la reconversion, mais à coup sûr pas la critique. On laisse venir celle-ci d'Italie. Par critique, nous entendons l'examen de ce qui rendait possible les évidences d'hier ; elle implique que l'on se trouve (un peu) sur le terrain de l'adversaire. Sam Peckinpah est né sur ce terrain : auteur tardif d'un cinéma sans avenir, mais l'un des rares à pouvoir rendre compte de ce manque d'avenir, à en faire d'emblée son propos (*Guns in the Afternoon*), son exigence (*Major Dundee*) *personnelles*, à prendre en charge, au moment où elles deviennent à leur tour évidentes, les contradictions de tout un cinéma.

C. Dépêche, à propos de *Major Dundee*, notait déjà qu'il « n'y avait pas à proprement parler un récit, mais deux, trois ou davantage, enchevêtrés. Car ici, il n'est rien qu'on n'abandonne aussitôt au profit le plus souvent de l'exact contraire » (Cahiers nº 168). On peut dire que dans *The Wild Bunch*, nous assistons à la généralisation d'un tel procédé : il n'est rien qui ne soit aussitôt *parasité*, c'est-à-dire retardé, détourné par tout ce qui, en lui restant extérieur, lui coexiste. En ce sens, en dépit de sa longueur, le film ne dit rien qui ne soit déjà dans la séquence générique. Remarquons au passage : 1) le recours grandissant, dans tout le cinéma commercial, à de telles séquences prégénériques, véritables bande-annonces du film dans le film, qui, à force de vouloir introduire en quelques minutes le spectacle qui va suivre, en donnent une idée si exemplaire que ledit spectacle devient pure entropie, assimilé avant même d'avoir été vu ; 2) que les auteurs de ces films ne sauraient mieux montrer l'inutilité de leurs produits, et s'il est vrai que Peckinpah a voulu faire de cette inutilité un thème personnel ; 3) c'est qu'il vient *trop tard*. Son problème est celui de la génération qui l'a précédé (celle de Huston, de Ray ou de Preminger) et qui, à ne pouvoir réfléchir son rapport à Hollywood (comme manière spécifique de faire des films, de l'argent et de l'idéologie) a dû faire passer métaphoriquement cette incapacité dans les thèmes traités (Echec, dérision, entropie de toute entreprise humaine, de toute mise-en-scène, etc.).

Dans ce film, comme dans les autres de notre auteur, le temps gagné à force de détours et de parenthèses se doit d'être celui de la réflexion, sinon de la prise de conscience. Mais que faut-il comprendre ? Quelle leçon Deke Thornton (Ryan), devenu par l'astuce du scénario le premier spectateur du film, tire-t-il ? Quelque chose d'assez banal à la vérité : qu'avant de servir de cadre à une Mythologie, l'Ouest fut l'enjeu de luttes politiques, où bons et méchants, bandits et chasseurs de primes servaient des intérêts qu'ils ne comprenaient pas, faisaient le jeu de gens qu'ils ne connaissaient pas. Si Pike Bishop (Holden) et sa horde occupent encore le centre du film, s'ils en sont encore les « héros », c'est sans doute par habitude et souci de la rentabilité (on sait que depuis Hawks, les « professionnels » se vendent mieux que les solitaires), mais aussi parce qu'ainsi ils prennent valeur d'exemple. Simplement, le mot change de sens : non plus exemple à suivre, mais plutôt *pour l'exemple*. Toute la nouveauté des films de Peckinpah réside peut-être dans ce glissement de sens. Il en découle alors une conséquence redoutable, dépassant le cas du seul Peckinpah et repérable dans tous les films faits aujourd'hui encore sur la *présence* de l'acteur (cf. en France les films de J.-P. Melville et toute une conception — débile — de la virilité), ou sur la nostalgie d'une telle présence.

Or, cette présence était inséparable d'une conception du Héros, point d'émanation de toute passion et de toute valeur, maître du jeu mais lui-même hors-jeu. A partir du moment où le héros est à son tour compris dans le jeu (politique), pris dans un réseau où le collectif (donc l'impersonnel) seul importe, à quoi sert qu'il continue à « crever l'écran » ?

Cela sert sans doute à rétablir par la bande ce dont on croyait s'être affranchi. A l'admiration pour le héros se substitue une sorte de sympathie mêlée de pitié pour l'antihéros, admirable de traverser imperturbable une histoire qu'il ne comprend jamais et dont il est la victime, doué d'une présence désormais sans objet, personnel dans son moindre battement de cil, mais déjà insignifiant, dérisoire, promis à une disparition certaine, proximité dont il tire par avance tout le pathétique qu'on peut imaginer. Pathétique (douteux) qui nous semble assez marquer les derniers produits hollywoodiens (voir Brooks et même Penn) : sur sa fin, l'esthétique de la « présence du cinéma » dit clairement ce qu'elle est : un art de la *paranoïa*. — S. D.

Winning (Virages). Film de James Goldstone, avec Paul Newman, Joanne Woodward, Robert Wagner, Richard Thomas Jr, Clu Gullager, Karen Arthur.

Paul Newman, ici producer en même temps qu'acteur (avec sa femme Joanne Woodward), est fort vraisemblablement (et si l'on songe surtout à *Rachel Rachel* — voir *Cahiers* 214) le responsable de ce que le film a d'original. A savoir essentiellement : d'une part, un certain curieux ton en ce qui concerne les rapports conjugaux, paternels, maternels et amicaux ; d'autre part une certaine construction travaillée sur le décalage ou l'arasement, et notamment en ce qui concerne les courses (l'accident dès le début, et le climax final fait sur un coureur de nous inconnu). Cela en fait un film à la fois malsain et aéré, qualités rarement réunies, surtout dans le domaine du film d'automobiles. — M.D.

20 films italiens

L'Angleterre nue. Film de Vittorio De Sisti.

Assassination (La Peur aux tripes). Film de Hal Brady (Emilio Miraglia), avec Henry Silva, Evelyn Stewart, Fred Beir, Peter Dane, Bill Vanders, Bob Molden, Fred Farrel.

Bora Bora (Bora Bora). Film de Ugo Liberatore, avec Haydée Politoff, Corrado Pani, Doris Kunstmann.

Pour mémoire, en vue d'un répertoire du film de droite en Italie. Propos : la dégénérescence du monde moderne nous a rendus impuis-

sants, il faut aller chercher la sexualité perdue dans ce qui reste de paradis terrestres ou d'endroits où survit la nature. L'ennui est que ceux-ci sont partagés entre les Club Méditerranée et les « nègres » (terme exclusivement utilisé, en tout cas dans la V.F., pour désigner les Polynésiens). Il vaut donc mieux ne pas trop s'y attarder.

Illustration : la femme se perd et se rachète par le sexe, l'homme s'en sert pour tromper un ennui supérieur genre spleen. Cadre : le rêve exotique d'une ancienne puissance coloniale, commun à la plupart des cinéastes italiens (de Folco Quilici et Jacopetti à Franco Rossi, dont *Odissea nuda* était à peu près la réplique libérale et intellectuelle à *Bora Bora*).

Réalisation : vraiment moche.

Antécédents : *Il sesso degli angeli*, du même, sur les périls du LSD et le châtiment inéluctable.

Carrière : après saisie et remise en circulation, triomphe en Italie; échec complet à Paris.

Références : Jacopetti, Guareschi, Blasetti, Zampa ; le mythe du mâle et le racisme anti-sicilien des films régionalistes. — B.E.

Col fiato sospeso (Les Pistoleros de l'Ouest). Film de Fred Ringgold, avec Peter Lee Lawrence, Louis Dawson, Agnès Spaak, Tano Cimarosa.

Diario di una schizofrenica (Le Journal d'une schizophrène). Film de Nelo Risi, avec Margherita Lozano, Ghislaine d'Orsay, Umberto Raho, Marija Tocinowski.

L'Enfer avant la mort. Film de Salvatore Argento, avec Lee Tadic, Al Norton.

Fellini Satyricon (Satyricon). Film de Federico Fellini, avec Martin Potter, Hiram Keller, Max Born. Voir « Petit Journal », Cahiers n° 215.

Le Fellini-Satyricon est un film comme il s'en rêve beaucoup mais s'en réalise bien peu, car leur ambition, démesure et folie s'est généralement heurtée à de trop contraignants barrages, à l'exception de quelque Stroheim, Gance, Welles, Kubrick et Tati.

Pour l'instant, et dans l'attente d'une prochaine critique, définissons-le vite comme un long voyage dans différents espace-temps de l'Histoire et du Cinéma. C'est là où le film va le plus réfléchir et se réfléchir dans la mesure où il figure la fin (ou décadence) consciente d'un certain cinéma italo-hollywoodien (qui se trouve par là même aussi bien revalorisé) dans le même temps où il préfigure (et pour sa part aboutit) tout un cinéma encore sauvage, tel qu'on peut le voir venir du tiers-monde africain ou sud-américain, cinéma de la Parole et de la violence mythique. — M. D.

Intrigue à Suez. Film de Paolo Heusch, avec Rik Van Nutter, Marilù Tolo, Eduardo Fajaro, Philippe Hersent.

Il lungo giorno del massacro (Massacre pour un shériff). Film d'Albert Cardiff (Alberto Cardone), avec Peter Martell, Manuel Serrano, Liz Barrett.

Le mani del pistolero (Dans les mains du Pistolero). Film de Rafael Romero Marchent, avec Craig Hill, Gloria Milland, Piero Lulli, John Bartha.

La morte ha fatto l'uovo (La Mort a pondu un œuf). Film de Giulio Questi, avec Gina Lollobrigida, Jean-Louis Trintignant, Ewa Aulin, Jean Sobieski.

Passa Sartana, l'ombra della tua morte (El Sartana... L'Ombre de ta mort). Film de Sean O'Neill, avec Jeff Cameron, Dennis Colt, Frank Fargas, Simone Blondell, Dino Strando.

Probabilità zero (La battaglia del radar) (Les Héros ne meurent jamais). Film de Maurizio Lucidi, avec Henry Silva, Luigi Casellato, Katia Christina, Claudio De Renzi, Peter Martell, Marco Guglielmi.

I quattro dell'Ave Maria (Les Quatre de l'Ave Maria). Film de Giuseppe Colizzi, avec Eli Wallach, Terence Hill, Bud Spencer, Brock Peters, Tiffany Hoyveld, Kevin McCarthy.

Quel caldo maledetto giorno di fuoco (Avec Django ça va saigner). Film de Paolo Bianchini, avec John Ireland, Evelyn Stewart, Robert Woods, Robert Camardiel, Gérard Herter, Claudie Lange.

Il re dei criminali (Devilman le Diabolique). Film de Paul Maxwell, avec Guy Madison, Liz Barrett, Alan Collins, Ken Wood, Diana Loris, Aldo Sambrel.

Ringo ne devait pas mourir. Film de Gianfranco Baldanello, avec Guy Madison, Rik Battaglia, Lucienne Bridou.

Straniero fatti il segno della croce (Etranger signe-toi). Film de Miles Deem, avec Charles Southwood, Jeff Cameron, Cristina Penz, Max Dean.

T'ammazzo raccommandati a dio (Pour un dollar je tire). Film d'Osvaldo Civirani, avec George Hilton, John Ireland, Sandra Milo.

Il tempo degli avvoltoi (Les Vautours attaquent). Film de Nando Cicero, avec George Hilton, Frank Wolff, Pamela Tudor, Femi Benussi.

8 films anglais

Decline and Fall of a Bird Watcher (L'Amateur). Film de John Krish, avec Robin Phillips, Geneviève Page, Donald Wolfit, Leo McKern.

Frankenstein Must Be Destroyed (Le Retour de Frankenstein). Film de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Veronica Carlson, Freddie Jones, Simon Ward, Thorley Walters, Maxine Audley.

Quelle est la *situation* de Terence Fisher ? Dernier cinéaste, représentant *tardif* d'une conception du cinéma (Murnau, Lang), épuisée, conception qu'il n'a pu réactiver qu'en l'inscrivant dans une tradition typiquement anglaise, littéraire avant d'être cinématographique : celle du film d'épouvante traditionnel.

Qu'en est-il dans le film ? Ces deux principes sont mis en œuvre presque uniquement au niveau d'une histoire à tiroirs et d'un glissement de masques qui affecte tous les personnages de la fiction sans jamais être en cause dans une écriture très lisse, qui rend parfois d'autant plus fantastiques certains passages d'un plan, d'un lieu, d'une scène, d'un corps à un autre.

La beauté du film ne tient alors presque plus à l'écriture magique *et* discontinue de tout ce cinéma, mais à l'effacement de ses traces, à une douceur qui tantôt recouvre, tantôt exaspère. — S.D., J.P.O.

The Intimate Stranger (L'Etrangère intime). Film en noir de Joseph Walton (Joseph Losey), avec Richard Basehart, Mary Murphy, Constance Cummings, Roger Livesy, Faith Brook, Mervyn Johns. Voir « Rétrospective Losey », Cahiers n° 134.

The Lion in Winter (Le lion en hiver). Film d'Anthony Harvey, avec Peter O'Toole, Katharine Hepburn, Anthony Hopkins, John Castle, Nigel Terry, Timothy Dalton, Jane Merrow.

Oh ! What a Lovely War (Ah Dieu ! Que la Guerre est jolie). Film de Richard Attenborough, avec Laurence Olivier, Dirk Bogarde, Vanessa Redgrave, Maggie Smith, Jean-Pierre Cassel, John Mills, Corin Redgrave.

On Her Majesty's Secret Service (Au Service secret de Sa Majesté). Film de Peter Hunt, avec George Lazenby, Diana Rigg, Telly Savalas, Ilse Steppat, Gabriele Ferzetti.

The Sea Gull (La Mouette). Film de Sidney Lumet, avec James Mason, Vanessa Redgrave, David Warner, Simone Signoret, Harry Andrews.

The Vengeance of She (La Déesse des sables). Film de Cliff Owen, avec Olinka Berova, John Richardson, Colin Blakely, Edward Judd.

3 films allemands

Grimms Märchen für lustigen Pächen (Les Contes de Grimm pour grandes personnes). Film de Rolf Thiele, avec Walter Giller, Peter Hochberger, Ingrid van Bergen.

1) Charles Perrault n'est pas les frères Grimm : première malhonnêteté ;

2) Les contes pour enfants sont bien parmi les pièces les plus subtiles de la « littérature érotique » ; or le film, au lieu de mettre en œuvre ce caractère, n'y prend qu'un prétexte à exhibitions.

3) Quitte à faire un film d'intention pornographique, inutile de réduire le ton aux dimensions du polisson ou du coquin. — P. By.

Thunder at the Border (Tonnerre sur la Frontière). Film d'Alfred Vohrer, avec Pierre Brice, Rod Cameron, Marie Versini, Todd Armstrong, Nadia Gray.

Willst Du ewig Jungfrau bleiben (Mais... ne reste donc pas pucelle). Film de Hubert Frank, avec Marie Liliedahl, Thomas Artan, Karim Schubert.

2 films japonais

Eros + Gyakusatsu (Eros + Massacre). Film en noir de Yoshida Yoshishige, avec Hosokawa Toshiyuki, Okada Mariko, Kusunoki Yuko, Takahashi Etsushi.

Si le texte aujourd'hui se définit par l'*insistance* du sens dans la chaîne signifiante, si la destruction ou déconstruction de la *consistance* (le sens comme monument) par le redoublement critique du

procès de production est la règle moderne d'écriture, et si à l'évidence Yoshida obéit à cette règle — qu'en est-il de l'arrière-scène idéologique dont son film est à la fois l'inscription « oblique » et l'éclatement (l'articulation révolution sociale/révolution sexuelle représentée par le thème historico-mythique de l'anarchiste Osugi) ?

Elle s'abolit dans sa mise en scène : non par suite de la dislocation, de l'achronologie du film, mais à cause de la conflagration verticale d'une série fictionnelle de base (l'histoire d'Osugi) dont la chronologie propre est déjà brisée et les niveaux de réalité brouillés (cf. p. ex. la triple répétition du meurtre imaginaire d'Osugi par l'une — et laquelle ? — de ses maîtresses) avec d'autres séries fictionnelles, passablement discontinues elles aussi (essentiellement celles du jeune couple moderne névrosé et, à peine indiquée, des rapports du cinéaste avec son film, sous la double espèce de la pellicule matérielle et de la fiction y inscrite). L'arrière-scène idéologique, suscitée par la mise en scène de la fiction, s'efface sur la scène de/dans la question *vide* que la fiction se pose à elle-même, précisément dans le vide de la question que pose la figure mythique du jeune-couple-moderne-névrosé à la figure mythique du révolutionnaire mort, mort ayant échoué (et à cause de cet échec : inversement).

Question vide dont les échos se répercutent circulairement en métaphores de supplice et de sacrifice (la croix, le feu, la corde de film) où ne manquent pas d'être évoquées la mort du film et celle du cinéaste, plus généralement peut-être la mort du cinéma. La concaténation est rigoureuse : métaphore de leur supplice (la privation de jouissance), la croix où se placent les deux jeunes gens fait retour sur le signe (+) qui noue dans le titre l'Eros au massacre, le feu qui la relève est un feu de pellicule cinématographique, etc.

Le film n'a donc, semble-t-il, pour fonction que la ruine, par la mise en scène comprise doublement, de son arrière-scène. Ce que l'on peut résumer par l'équation : *Eros + Massacre* = Couteau de Lichtenberg. « Telle, la phrase attire en elle le couteau qu'elle pose (sa « thèse ») pour l'écorcher, le dépouiller de tout ce qu'il est et ainsi se tenir *vertigineusement* en avant, ex-posée, sans plus *rien*, se prouvant ellemême par la réduction de ce qui n'est pas elle (la lame, le manche), sans autre appui que son élément propre ». (Michel Deguy.)

Scène (ou « phrase ») originairement vide où se joue le théâtre de la lecture. En ce sens le film de Yoshida est une provocation à la pratique théorique (à laquelle nous ne manquerons pas de répondre). P.B.

Les Monstres attaquent. Film de Tanaka Shigeo, avec Hongo Kojiro, Enami Kyoko, Natsuki Akira.

2 films soviétiques

Andrei Roublev. Film d'Andrei Tarkovski, avec Alexander Solonitzyn, Irina Raouch, Nicolaï Grinko.

Une insistance telle que celle de Tarkovski à filmer, souvent comme par hasard, des éclaboussures, de la pluie, des écorces, des feuillages, de la boue, des choses vues de très près, dans un film dont l'espace est par ailleurs constamment dilaté, ouvert sur des perspectives cosmiques de forêts et de fleuves, demande à être interrogée sur ce qu'elle produit de plus évident : des décrochements qui, rompant avec la continuité des scènes (qui ménage habilement ce qui se veut lyrique des mouvements de la caméra et ce qui se veut naturel de la savante incohérence des scènes où les personnages sont perpétuellement repris, abandonnés par elle « comme dans la vie » — on reconnaît la tradition de Donskoï, dégradée), font figure de signes de modernité, fonctionnant de manière ambiguë à la fois comme des inserts (traditionnellement poétiques) de petites choses dans les grandes choses, du microcosme dans le macrocosme, et comme clichés délibérément esthétiques (telle écorce évoquant telle texture picturale, en référence explicite à la peinture dite abstraite).

Il est évident que de tels effets ne sont nullement de surface, et qu'ils ne sont pas destinés à valoriser une méditation austère sur la création esthétique (l'histoire du peintre Andreï Roublev), mais qu'ils sont eux-mêmes à la fois l'illustration et le fondement de cette méditation dont les conséquences et les prémices s'équivalent très exactement comme on s'en aperçoit si on se donne la peine de suivre le discours que Tarkovski tient sur les choses et avec les choses, et singulièrement avec la boue :

— c'est au terme d'une glissade dans la boue que le jeune fondeur découvre l'argile destinée à la fonte ;

— la cloche se fabrique dans la boue ; les travailleurs y piétinent comme les paysans y vivent ;

— mais les peintures, filmées de très près, ressemblent à des écorces, ou à de la boue colorée, comme à des Fautrier, des Wols, etc.

Extraction-sublimation-retour aux origines, contiguïté et analogie articulent ainsi le discours tenu par Tarkovski sur la création : c'est de la terre (et pas n'importe laquelle... de la Terre Russe) et de l'eau (deux éléments chargés de mysticité et de lyrisme, culturels dès le départ), c'est-à-dire de la boue que le peintre tire la matière de son œuvre. Une œuvre qui ne nous est pas montrée comme éternelle, soumise à l'usure des éléments — naturels cette fois — mais qu'il suffit au cinéaste de privilégier pour qu'ils soient réinvestis culturellement, dans un cycle naturaliste sans fin.

Tarkovski ne nie bien sûr pas le travail. Mais son propos n'est pas de nous en faire savoir quoi que ce soit, mais de le signifier : tant par le détour (spirituel et purement passif) de l'artiste qui promène son regard sur les malheurs du peuple, en faisant provision d'une humanité qui sera censée passer dans sa peinture, que par le court-circuit du travail de l'ouvrier (le fondeur) qui compense son manque de technique par un coup de génie (la découverte providentielle de l'argile), et par un labeur sur-signifié (l'activité fébrile de la fonte).

Abondance de savoir (technique de Théophane) d'un côté et manque de l'autre (le fondeur n'a pas le secret du père) allant de pair avec une valorisation « idéaliste » de l'intériorité silencieuse et de l'expérience visuelle du peintre qui nous est seule montrée, et une insistance « matérialiste » sur le travail concret du fondeur, n'ayant pas d'autre fonction que de nous amener, au-delà des détours et des suspens qu'elles engendrent, à la fin du film, à l'aveu de ce que Tarkovski entendait valoriser dès le départ : l'échange sans détour, le transfert généralisé, la pure transparence ; le son de la cloche (qui réunit la communauté), la révélation des peintures (expression de l'humanité d'un artiste qui n'est pas coupé de son époque), et la jouissance des choses dont nous sommes invités à nous emplir le regard (en couleurs, dans la vie comme dans la peinture).

Ce retour final de ce que le discours s'obligeait à refouler ne signifiant peut-être pas autre chose que la somme des contradictions qui ont présidé à la production du film : produit de luxe destiné au moins implicitement à l'exportation, il se devait une fois de plus de traiter de la Russie (Eternelle) et de montrer par sa seule existence que l'Art n'y était pas mort ; la différence avec tant d'autres étant que cela n'est pas seulement montré mais dit, faute sans doute de pouvoir être autrement prouvé ; et que ce discours tenu par le cinéaste sur l'art ne pouvait pas ne pas être chargé de tous les lieux communs auxquels l'art n'a pas aujourd'hui d'autre fonction que de tenir lieu de prétexte : sur le travail (et son travail), et tout ce qui n'est pas le travail (et tout ce par quoi on oppose idéologiquement l'art au travail, qui était sans doute le seul langage que Tarkovski pouvait tenir pour parler du sien).

Qu'on y ait vu, à cause de cela, là pour s'en indigner, ici pour s'en exalter, une profession de foi individualiste ne prouve peut-être pas autre chose que la persistance de cette fantastique mythification de l'art et de l'artiste dont Tarkovski a sans doute cru pouvoir couvrir l'aveu de son impossible situation (comment et pour qui faire des films en Russie ?) et de son impossible projet (comment faire autre chose que du réalisme socialiste ?), sans penser peut-être que le simple fait de jouer de ce masque désignait ses contradictions.

Hasardons seulement ceci : que le film pose à sa manière, par ses fausses transparences comme par sa fausse autonomie, la question de la production esthétique, suffisait à le rendre scandaleux en Russie pour les mêmes raisons qui ont fait délirer la critique parisienne. Parce que cette production mythifiée apparaît aujourd'hui plus que jamais comme celle qui pose la question de tout travail et de tout produit. Il est urgent aujourd'hui d'interroger la fonction de l'artiste et de la production esthétique, à partir de ce paradoxe : que l'artiste a été, dans une société théologique et bourgeoise, le seul travailleur qui ait le droit de réinvestir, dans son entreprise, la plus-value de son travail (les effets de son écriture), au profit d'une production qui a fini par acquérir une fantastique valeur d'échange au moment même où elle ne signifiait plus rien que la « liberté » de ce travail, le pur jeu qui l'avait produite. — J.-P. O.

Bela fille des steppes. Film de Stanislas Rostovsky, avec Svetlana Sveltichnaia, Silvia Berova, Vladimir Ivachov, Alexei Tchernov.

2 films suédois

Le Journal intime d'une demi-vierge. Film de Torgny Wickman, avec Solvaj Andersson, Hans Wahlgrein, Siv Mattson.

Gladiatorerna ou **The Gladiators** (Les Gladiateurs). Film de Peter Watkins. Voir « 58 nouveaux films », Cahiers n° 213.

1 film belge

L'Amour aux bougies. Film en noir de Guy J. Nys, avec Rik van Steenbergen, Diane Dee.

1 film brésilien

O Dragao da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes). Voir « Le Congrès de Cannes », Cahiers n° 213, entretien avec Glauber Rocha, Cahiers n° 214 et critique dans le prochain numéro

1 film cubain

La primera carga dal machete (La première Charge à la machette). Film en noir de Manuel Octavio Gomez, avec Idalia Anreus, Miguel Benavides, René de la Cruz. Voir « 58 nouveaux films », Cahiers n° 213.

1 film danois

La Main de l'épouvante. Film de Preben Philipsen, avec Klaus Kinski, Harald Leipnitz.

1 film grec

Amok (La Sueur sur la peau). Film en noir de Dimos Dimopoulos, avec Florita Zarna, Zoras Tsapelis.

1 film hongrois

Fenyes Szelek (Ah, ça ira !). Voir entretiens avec Jancso Miklos, Cahiers n° 212, et « Le Congrès de Cannes », Cahiers n° 213.

1 film suisse

S.O.S. Opération nu. Film de Werner Kunz, avec Ingrid Romer, Renate Scholler.

Ces notes ont été rédigées par Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz et Jean-Pierre Oudart.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F. 12** numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F** et **6 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (39, rue Coquillière, Paris-1er, Tél. : 236-00-37), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** demander la liste des numéros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **épuisée** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er, tél. 236-00-37** - Chèques postaux : 7890-76 Paris

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS A PRIX SPÉCIAL

Jusqu'au 31 mars 1970, dernière limite, vous pouvez vous abonner ou vous réabonner pour une ou plusieurs années en bénéficiant du tarif spécial de notre campagne de soutien, qui vous permet d'économiser 13 F par rapport à l'abonnement normal.

ABONNEMENT SPECIAL

NOM : .... **Prénom :** ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 50 F ETRANGER : 57 F

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 45 F ETRANGER : 50 F

(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)

LIBRAIRES : FRANCE : 45 F ETRANGER : 50 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat lettre joint

☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien.

ABONNEMENT DE SOUTIEN

NOM : .... **Prénom :** ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire souscrire un abonnement de soutien et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE - ETRANGER : 100 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat lettre joint

☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

LES CAHIERS PUBLIERONT

NUMEROS SPECIAUX

Russie années 20

Cinéma Japonais

F.W. Murnau

Jean Rouch

TEXTES

S.M. Eisenstein : Ecrits

Métaphore contrôlée, métaphore incontrôlable
par P. Bonitzer

Le détour par le direct (3) par J.-L. Comolli

Fonction critique par J. Narboni

Critique de cinéma et « marxisme » analogique (collectif)

Idéologie de la technique (collectif)

Travail, lecture et jouissance par S. Daney et J.-P. Oudart

Fonction de l'illustration par S. Pierre

Hani Susumu et le « cinéma de poésie » par J. Aumont

Dossier Jancso
par J.-L. Comolli, J. Narboni, J.-P. Oudart et S. Pierre



Ginger Rogers et Fred Astaire
(ici dans "La Grande Farandole" de H. C. Potter) qu'on peut voir actuellement à Paris dans "Amanda" au studio Marigny, "Top Hat" à La Pagode et "Swing Time" au studio Universel
Distribution : Capital Films, 57 bis rue de Babylone.

